



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

**A picture in her hand : Erinnerungsbilder und Souvenirformen in  
Faltfächern des 18. Jahrhunderts**

Volmert, Miriam

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110432695-010>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-181246>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Volmert, Miriam (2017). A picture in her hand : Erinnerungsbilder und Souvenirformen in Faltfächern des 18. Jahrhunderts. In: Gockel, Bettina; Volmert, Miriam. Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten, 1650 bis 1850. Berlin: De Gruyter, 193-218.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110432695-010>

**Bettina Gockel und Miriam Volmert (Hrsg.)**

# **WAHRNEHMEN, SPEICHERN, ERINNERN**

Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten  
1650 bis 1850

**DE GRUYTER**

Gedruckt mit Mitteln der Fritz Thyssen Stiftung.



ISBN 978-3-11-044072-0  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-043269-5  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-043275-6

#### Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Übersetzung der Beiträge von Jan Blanc und Hanneke Grootenboer: Dagny Hildebrandt, Miriam Volmert  
Lektorat des englischen Beitrags: Keonaona Peterson  
Einbandabbildungen (von links nach rechts):

1. Robert Hooke, Fischschuppen unter dem Mikroskop, Kupferstich, 1665 (Detail)
  2. Daniel Berger nach Peter Ludwig Lütke, Kupferstich, um 1792 (Detail)
  3. Brosche mit Augenminiatur, um 1800, Aquarell auf Elfenbein, mit Perlen und Diamanten
- Satz: SatzBild GbR, Sabine Taube, Kieve  
Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Printed in Germany

♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

## INHALTSVERZEICHNIS

Einführung 7

### ERINNERN UND GEDÄCHTNIS. MEDIALITÄT UND MATERIALITÄT

Katia Saporiti  
Erinnerung und Repräsentation 29

### ORDNEN UND SICHTBARMACHEN. FRÜHNEUZEITLICHE WISSENSVERMITTLUNG IM UMBRUCH

Andreas Gormans  
Vergessene Bilder, erinnerte Metaphern  
Mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche zwischen *memoria passionis*  
und *encyclopédie* 49

Lisa Oberli  
Evidenz der Sinne in Robert Hookes *Micrographia* 76

Valeska von Rosen  
Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografik ‚nach Vasari‘  
Giovanni Pietro Bellori in den 1660er-Jahren 94

### AUSWÄHLEN UND BILDEN. WISSENSVERARBEITUNG IM 18. JAHRHUNDERT

David Allan  
Remembering Reading  
The British Commonplace Book in the Long Eighteenth Century 141

Jan Blanc  
Willkürliches oder unwillkürliches Erinnern?  
Praktiken und Debatten um das Entleihen in den Künsten im Großbritannien  
des 18. Jahrhunderts 155

Michael Thimann  
Gedächtnis und Gefühl  
Bilderbibeln im 18. Jahrhundert 169

## SEHEN UND VERKNÜPFEN.

### KÜNSTLERISCHE REFLEXIONEN UND BILDÄSTHETIKEN DES ERINNERNS UM 1800

Reinhard Wegner  
Strategien visueller Erinnerung  
Karl Philipp Moritz und das Bildgedächtnis 185

Miriam Volmert  
„A picture in her hand“  
Erinnerungsbilder und Souvenirformen in Faltfächern des 18. Jahrhunderts 193

Hanneke Grootenboer  
Wie man einen Kuss verwahrt  
Die Porträtminiatur als intimes Andenken 219

Patrizia Munforte  
„Transcripts of features and forms ever at hand“  
Miniaturen in der nordamerikanischen Memoriaalkultur nach 1800 230

## ERINNERN UND GEGENWART.

### HISTORIENBILDER IM ZEICHEN VON TRANSNATIONALITÄT UND TRANSKULTURALITÄT

Bettina Gockel  
Angst vor dem Hai  
John Singleton Copleys Kunst der kulturellen Verfeinerung 247

## ANHANG

Autorinnen und Autoren 287  
Dank 290  
Bildnachweise 291  
Bildtafeln 295  
Personenregister 355

Miriam Volmert

## EINFÜHRUNG

Eine Visitenkarte aus dem 18. Jahrhundert, die sich heute in der Beinecke Library befindet, zeigt eine grafische Ansicht, die zeitgenössische Bildthemen der europäischen Grand Tour aufnimmt (Abb. 1): In einer antikisierenden Ruinenlandschaft, in deren Hintergrund vage der Herkulestempel des römischen Forum Boarium auszumachen ist, haben sich zwei Männer vor einem gewaltigen Baufragment eingefunden. In Reisekleidung, begleitet von einem Hund, ziehen sie augenscheinlich eine Karte oder ein Buch für ihre Betrachtungen heran. Sie erinnern an die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommenden Gruppendarstellungen von Grand-Touristen, wie sie etwa von Malern wie Nathaniel Dance angefertigt wurden.<sup>1</sup> Vertieft sind die beiden den Überresten eines am Boden liegenden Steingebälks zugewandt, das sich in seinen brüchigen Formen, den nahsichtigen Ausmaßen wie auch in seiner Ausstattung deutlich von den dahinter zu sehenden Gebäuden abhebt. So sticht vor allem eine große Marmortafel ins Auge, die nicht allein in ihrer seitlichen Platzierung im ansonsten von mit floralem Dekor verzierten Gebälk buchstäblich aus dem Rahmen fällt. In geschwungener Handschrift ist hier ein Name zu lesen: „Col. Cosmo Gordon“.<sup>2</sup>

Die offenbar in Massenfertigung gedruckte Visitenkarte bietet mit dem architektonischen Element der weißen Tafel ein leeres Feld, auf dem potenzielle Besitzer ihren Namen eintragen können. Es existierten etliche solcher ‚Grand-Tour-Visitenkarten‘, in denen in der Bildtradition der Grand Tour etablierte Motive wie der Vesuvausbruch, das Kolosseum oder das Forum Romanum zur Kulisse für ein bisweilen als helles Steinfragment angelegtes, manchmal aber auch ganz abstrakt hineinragendes Namensfeld werden.<sup>3</sup> Die im 18. Jahrhundert bereits konventionalisierten Formen der personalisierten

1 Vgl. zum Beispiel Nathaniel Dance, *James Grant of Grant, John Mytton, the Hon. Thomas Robinson, and Thomas Wynne*, ca. 1760, Öl auf Leinwand, 98,1 × 123,8 cm, Yale Center for British Art, New Haven, Inv.-Nr. B1976.7.19; siehe auch Anton von Maron, *Zwei Reisende vor dem Konstantinsbogen in Rom*, 1767, Öl auf Leinwand, 137 × 101 cm, Privatsammlung.

2 Es könnte sich bei Cosmo Gordon um den Sohn von William Gordon, 2nd Earl of Aberdeen, und Anne Gordon handeln. Er wurde in den 1730er-Jahren geboren und verstarb nach 1786. Vgl. den kurzen biografischen Eintrag in J. S. Ersch und J. G. Gruber (Hg.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* [...], Erste Section, A–G, Leipzig 1862, S. 342.

3 Siehe die Sammlung von ‚Grand-Tour-Visitenkarten‘ in der James Marshall und Marie-Louise Osborn Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Sign. Osborn c529.

Das ‚Sichzusammendrängen‘ ist eine für Moritz zentrale Denkfigur in der Darstellung der Erinnerung. Diese wird als ein fortlaufender Prozess geschildert, der die Differenz von Gegenwart und Vergangenheit markiert. Anton und der Erzähler führen das Erinnerungsbild zunächst als Vorstellungsbild aus der Vergangenheit zurück. Die Erinnerungen drängen sich zu einem Panorama so zusammen, dass die Tatsachen mit zunehmender Distanz von der Gegenwart zu Produkten der Imagination oder Einbildungskraft mutieren. Der bereits zitierte Satz von Moritz in den *Grundlinien zu einer Gedankenperspektive*, „Die Gegenstände nähern sich in der Entfernung immer mehr der bloßen Idee von den Gegenständen“<sup>17</sup>, bringt zur Anschauung, wie eng sein bildnerisches Denken mit seinen literarischen Vorstellungen verknüpft ist. Das Medium Bild und das Medium Text operieren mit vergleichbaren Techniken einer Raum-Zeit-Konfiguration, die das Erinnern als eine ästhetische Erfahrung deklariert.

17 Siehe Anm. 3.

Miriam Volmert

## „A PICTURE IN HER HAND“

### Erinnerungsbilder und Souvenirformen in Faltfächern des 18. Jahrhunderts

#### I. Einführung

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit der kulturellen Wahrnehmung und den künstlerischen Bildformen von Faltfächern und ihren Beziehungen zur Malerei im europäischen und vor allem englischen 18. Jahrhundert.<sup>1</sup> Besondere Berücksichtigung findet die Frage, inwieweit Fächer, indem sie als Schnittflächen modischer Accessoires und Souvenirobjekte, sozial codierter Körpergesten und künstlerischer Bildformeln betrachtet werden können, als visuelle wie körperliche Erinnerungsträger und -auflöser fungierten.

Im 18. Jahrhundert diente der Fächer als „portable Engine“<sup>2</sup> weit über seine ‚ursprüngliche‘ Grundfunktion der Kühlung hinaus in vielen sozialen Situationen als Instrument des Sichtbarmachens, des in Szene gesetzten Wahrgenommenwerdens und gegenseitigen Wahrnehmens. Wenn der englische Dichter und Journalist Joseph Addison in einem satirischen Beitrag, der 1711 im *Spectator* veröffentlicht wurde, die potenzielle Macht einer erlernbaren Fächersprache karikiert, deutet sich an, dass Fächer in England zu Beginn des 18. Jahrhunderts als ein in der gesellschaftlichen Kommunikation erstarkendes Modeaccessoire bewusst wahrgenommen wurden.<sup>3</sup> Verschiedenste in der Literatur

1 Ich danke Hélène Alexander (Fan Museum, Greenwich, London), Marie-Luise Barisch und Günter Barisch (Deutsches Fächermuseum, Bielefeld) sowie Maryse Volet (Genf) für vertiefende Gespräche über Grand-Tour-Fächer und die Möglichkeit, ihre diversen Sammlungsstücke einzusehen. Ferner danke ich Danijela Bucher und Dagny Hildebrandt für ihre kritische Durchsicht des Artikels.

2 So werden Faltfächer in dem bezeichnenderweise unter dem Pseudonym „Ventosus“ publizierten satirischen Beitrag „Of the Modern Fans“ charakterisiert, der 1744 erschien in: *The London Magazine: And Monthly Chronologer, Universal Spectator* 813 (5. Mai 1744), S. 249–250, hier S. 249.

3 Joseph Addison, in: *The Spectator* Nr. 102 (27. Juni 1711), in: *The Works of the Right Honourable Joseph Addison*, hg. von Henry G. Bohn, Bd. 2, London 1873, S. 428–431. Zu Addison siehe auch weiter unten in diesem Beitrag. Von der Forschung ist hinsichtlich des oft diskutierten Themas diskreter ‚Fächersprachen‘ bemerkt worden, dass trotz einer anzunehmenden allgemeinen sozialen Codierung von bestimmten Fächergesten und deren späterer werbewirksamer Inszenierung durch Fächerproduzenten wie Duvelleroy (die im 19. Jahrhundert eine Broschüre mit einer in wenigen amourösen Formeln gebannten gestischen ‚Fächersprache‘ herausgaben) nicht von einer fixierten ‚Fächersprache‘ ausgegangen werden kann. Vgl. u. a. Ariel Beaujot, *Victorian Fashion Accessories*, London 2012, S. 77; Angela Rosenthal, *Unfolding Gender: Women and the ‚Secret‘ Sign Language of Fans in Hogarth’s Work*, in: Bernadette Fort und Angela Rosenthal (Hg.), *The Other Hogarth:*

dieser Zeit geführte Diskurse darüber, wie Fächer in der Gesellschaft angemessen zu handhaben seien, lassen die kulturelle Projektion einer engen, nahezu symbiotischen Beziehung des sozialen Körpers zu seiner materiellen Ausstattung erkennbar werden.<sup>4</sup> In der standardisierten Variabilität ihrer Erscheinungsbilder, die eine Vielzahl an zeitgenössischen Themen visualisiert, können bemalte und bedruckte Fächer zugleich, wie hier vorgeschlagen werden soll, auch als memoriale Accessoires begriffen werden, die einen normierten personalisierten Zugang zu verschiedenen gesellschaftlichen Wissensbereichen präsentieren. Dieser Beitrag interessiert sich insbesondere für die Rolle dieses verbreitet kultivierten Modeattributs im Kontext der Entwicklung von künstlerischen Bildtraditionen und einer damit in Verbindung stehenden Materialisierung von sozial codierten Erinnerungsformen. Fragen zur Funktion, zur Wahrnehmung und zur memorialen Bedeutung von Fächern im 18. Jahrhundert sollen dabei mit einem spezifischen Blick auf sogenannte Grand-Tour-Fächer verbunden werden, bemalte Faltfächer, die in Italien vielfach speziell für den touristischen Markt produziert wurden. Diese Fächer stellen, wie zu diskutieren sein wird, aufschlussreiche Analyseobjekte dar, wenn es etwa darum geht, die Grand Tour über die Diversität ihrer Objekte und Bilder als Erinnerungs- und Souvenirkultur zu begreifen.

Zu Recht hat die Kunsthistorikerin Angela Rosenthal in ihrem 2001 publizierten Artikel „Unfolding Gender“ konstatiert, dass Fächer als „multivalent and powerful sign“ einer erstarkenden „fashionable society“ für die Untersuchung visueller Kulturen im Großbritannien des 18. Jahrhunderts von Bedeutung sind.<sup>5</sup> In ihrem Beitrag zu der Rolle von Fächern in den Bildserien William Hogarths versucht sie, das Feld der spezialisierten Fächerforschung für kunsthistorische Perspektiven zu öffnen, die an den Wahrnehmungs- und Körperkulturen des englischen 18. Jahrhunderts interessiert sind. Dabei geht es ihr indes weniger um die Analyse spezifischer gefertigter Fächer in ihrer eigenen Bildlichkeit und Materialität als stärker um die Frage der Thematisierung von Fächern bei Hogarth, vor allem mit Blick auf ihr eigenes narratives Potenzial in einzelnen Bildsituationen.<sup>6</sup>

*Aesthetics of Difference*, Princeton 2001, S. 120–141, hier S. 131–132; Andrew Sofer, *The Stage Life of Props*, Ann Arbor 2003, S. 117–166, hier S. 124.

4 Vgl. zum Beispiel die Instruktionen zu den korrekten „Positions of the Fan“ in Matthew Towles Etikettenbuch *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, London 1770, S. 194–195. Siehe hierzu sowie auch zur Thematisierung von Fächern in der Dichtung weiter unten in diesem Beitrag, Kap. II.

5 Rosenthal 2001 (wie Anm. 3), S. 122–123.

6 Vgl. ebd., S. 122f. Sie zeigt auf, dass der Fächer in der grafischen Bilderzählung mehrfach als verweisendes, blicklenkendes Element zum Einsatz kommt, gerade wenn es etwa darum geht, die Doppelbödigkeit des gesellschaftlichen Spieles zwischen heimlicher Beobachtung und verborgener Scheinheiligkeit der Protagonistin oder einer Nebenfigur zu entlarven. Zur Bedeutung von Kleidung und Accessoires bei Hogarth siehe auch Patricia Crown, die in einer Diskussion von Hogarths Darstellung *Four Times of the Day: Morning* (sie bespricht die grafische Reproduktion von 1738) kurz auch auf die narrative Bedeutung des Fächers verweist: Patricia Crown, *Clothing the Modern Venus: Hogarth and Women's Dress*, in: Elise Goodman (Hg.), *Art and Culture in the Eighteenth Century: New Dimensions and Multiple Perspectives*, Newark/London 2001, S. 90–105, hier S. 94.

Textil-, Mode- und Kleiderforschung nehmen in der Kunstgeschichte in rezenten Forschungsprojekten und grundlegenden Publikationen eine zunehmend bedeutende Rolle ein.<sup>7</sup> Im Zuge eines wachsenden kunsthistorischen wie interdisziplinären Interesses an den historischen Materialkulturen von Modeaccessoires dürften sich auch mit Blick auf die Fächerforschung künftige Forschungsperspektiven für die Kunstgeschichte eröffnen. Rosenthals Beitrag sowie einige weitere jüngere Publikationen, darunter etwa Christina Lindemans jüngst erschienener Artikel zu einigen Italienfächern Anna Amalias, bilden indes den Kern einer vergleichsweise überschaubaren Zahl von Beiträgen, die speziell auf Fächer im Spannungsfeld von Kunst, Wahrnehmungs- und Materialkultur eingehen und dabei übergreifend den medialen und materiellen Transfer von Bildern ins Visier nehmen.<sup>8</sup> Andererseits haben sich vereinzelte literaturwissenschaftliche Beiträge mit spezi-

7 Unter diversen Publikationen in diesen genannten Forschungsfeldern sei hier nur auf einige wenige verwiesen. Vgl. u. a. Tristan Weddigen (Hg.), *Textile Studies* (Buchreihe), 9 Bde., Emsdetten/Berlin 2010–; hier u. a. Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Kleidung im Bild – zur Ikonologie dargestellter Gewandung* (Textile Studies 1), Emsdetten/Berlin 2010; Anna-Brigitte Schlittler und Katharina Tietze (Hg.), *Mode und Bewegung. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Kleidung* (Textile Studies 5), Emsdetten/Berlin 2013; vgl. auch Jan Brand und Jos Arts (Hg.), *Fashion and Imagination: About Clothes and Art*, Arnheim 2009; Adam Geczy und Vicki Karaminas (Hg.), *Fashion and Art*, London 2012; Burcu Dogramaci, *Wechselbeziehungen. Mode, Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, Marburg 2011; siehe auch jüngst Aileen Ribeiro, *Clothing Art: The Visual Culture of Fashion, 1600–1914*, New Haven/London 2017; siehe zudem (neben etlichen modehistorischen Publikationen derselben Autorin) für das 18. Jahrhundert grundlegend Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715–1789*, London 1984; für das 18. Jahrhundert siehe zudem diverse Publikationen von Peter McNeil, so zuletzt u. a. Peter McNeil und Giorgio Riello, *Luxury and Fashion in the Long Eighteenth Century*, in: Victoria Avery, Melissa Calaresu und Mary Laven (Hg.), *Treasured Possessions From the Renaissance to the Enlightenment*, London 2015, S. 153–160.

8 Christina K. Lindeman, *Gendered Souvenirs: Anna Amalia's Grand Tourist vedute fans*, in: Jennifer G. Germann und Heidi A. Strobel (Hg.), *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2016, S. 51–65, hier S. 52. Zu Fächern im Kontext der Miniaturmalerei des 18. Jahrhunderts vgl. etwa Georgina Letourmy-Bordier, *Miniature et éventail en Europe. Le XVIII<sup>e</sup> siècle et le goût du portrait*, in: Nathalie Lemoine-Bouchard (Hg.), *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éphémères*, Paris 2013, S. 109–114. Siehe zudem zur Ikonografie und Kultur französischer Fächer des späten 17. und 18. Jahrhunderts die Dissertation von Georgina Letourmy-Bordier, *La feuille d'éventail: expression de l'art et de la société urbaine, Paris 1670–1790*, Diss. Université de Paris, 2006. Grundlegend zur Kultur des Fächers (auch zu verschiedenen Fächertypen, Motiven auf Fächerdarstellungen und zur Produktion und Rezeption von Fächern) ist zudem die breit angelegte Dissertation von Pierre-Henri Biger, *Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe*, Diss. Université de Rennes, 2015. Mit Bezug auf die Fächerkultur des 17. Jahrhunderts vgl. auch das Themenheft in *Seventeenth-Century French Studies* 36 (2014), Nr. 1, hg. von Katherine Ibbett in Zusammenarbeit mit dem Fan Museum, Greenwich. Zu einem Abschnitt über Fächer im breiteren Kontext europäischer Materialkulturen von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert vgl. Victoria Avery, Melissa Calaresu und Mary Laven (Hg.), *Treasured Possessions From the Renaissance to the Enlightenment*, London 2015, S. 134–139. Im kunsthistorischen Kontext der Grand Tour wird bisweilen auf Fächer im Zusammenhang der Material- und Souvenirkultur verwiesen, ohne indes ausführlicher auf die Objekte einzugehen. Siehe hier Andrew Wilton und Ilaria Bignamini (Hg.), *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (Ausst.-Kat. Rom, Palazzo delle Esposizioni, London, Tate Gallery), London 1996, S. 301–303; Maria Dolores Sánchez-Jáuregui und Scott Wilcox (Hg.), *The English Prize. The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour* (Ausst.-Kat. Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, New Haven, Yale Center for British Art), New Haven 2012, S. 242–243.

fischen Beispielen literarischer Darstellungen und Funktionszuschreibungen des Fächers im englischen 18. Jahrhundert beschäftigt; dabei wurden unter anderem literarische Aspekte historischer Körper- und Materialkulturen verhandelt, jedoch zumeist ohne dass dabei ausführlicher auf die vielseitige eigene Bildlichkeit des Fächers eingegangen wird.<sup>9</sup> Demgegenüber sind breit angelegte Publikationen zum europäischen Fächer vorwiegend im Rahmen von Sammler- und Museumskatalogen sowie wenigen Einzelstudien unternommen worden. So haben verschiedene Publikationen die Geschichte, die Verbreitung und die diversen Typen, Materialien und Bildmotive von Fächern dargelegt sowie bedeutende Sammelstücke und Ausstellungsexponate vorgestellt.<sup>10</sup>

Die folgenden Kapitel unternehmen aus einer exemplarischen Perspektive den Versuch, sich der Frage nach der Bedeutung von Fächern, vor allem hinsichtlich ihrer memorialen und wahrnehmungsbezogenen Aspekte, von mehreren Seiten aus anzunähern. So soll zunächst eine Analyse verschiedener Textquellen und künstlerischer Darstellungen erfolgen, die den visuellen Status von Fächern zwischen gestischer Körperlichkeit und eigener Bildlichkeit im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert in England verhandeln. Ein Aspekt ist hier etwa die Frage nach der (Un-)Möglichkeit einer Regulierung des Sehens und Wahrnehmens durch standardisierte Körper- bzw. Fächergesten. Die hier untersuchten Quellen, die in verschiedene literarische und künstlerische Kontexte und Gattungen eingebunden sind, können freilich die Bandbreite an Variationen, in denen Fächer produziert, gehandelt, verwendet, gesehen wurden, nur punktuell reflektieren. Sie bieten jedoch die Möglichkeit, spezifische Schnittflächen der kulturellen Wahrnehmung von Fächern zu rekonstruieren, die ihrerseits zu den ästhetischen Konzepten von Fächerblättern in Bezug gesetzt werden können.

Im dritten Teil erfolgt eine Analyse von mehreren Fächern, die im Kontext der Grand Tour als Souvenirobjekte produziert wurden; der Fokus wird hier somit verengt,

9 Vgl. u. a. Stephanie Fysh, *The Work(s) of Samuel Richardson*, Newark/London 1997, S. 75–78; Susanne Scholz, *Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*, Königstein 2004, S. 143–163; Sofer 2003 (wie Anm. 3); Susan M. Stabile, *Memory's Daughters: The Material Culture of Remembrance in Eighteenth-Century America*, Ithaca/London 2004, S. 155–163.

10 Vgl. u. a. M. A. Flory, *A Book about Fans, The History of Fans and Fan-Painting*, New York/London 1895; George Woolliscroft Rhead, *History of the Fan*, London 1910; Maciver Percival, *The Fan Book*, New York 1921; Nancy Armstrong, *A Collector's History of Fans*, London 1974; Monika Kopplin (Hg.), *Kompositionen im Halbrund. Fächerblätter aus vier Jahrhunderten* (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie/Graphische Sammlung, Zürich, Museum Bellerive), Stuttgart 1983; Maryse Volet und Annette Beentjes, *Éventails*, Genf 1987; Anna Gray Bennett, *Unfolding Beauty. The Art of the Fan* (Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts, Boston), Boston 1988; Christl Kammerl (Hg.), *Der Fächer. Kunstobjekt und Billetdoux* (Ausst.-Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe), München 1989; Roberta Orsi Landini (Hg.), *Ventagli italiani: moda, costume, arte* (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Pitti), Venedig 1990; Avril Hart und Emma Taylor, *Fans*, London 1998; Hélène Alexander, *The Fan Museum*, London 2001; Valery Steele, *The Fan. Fashion and Femininity Unfolded*, New York 2002; Marie-Luise Barisch und Günter Barisch, *Fächer. Spiegelbilder ihrer Zeit*, München 2003; Jane Roberts, Prudence Sutcliffe und Susan Mayor (Hg.), *Unfolding Pictures: Fans in the Royal Collection*, London 2005. Vgl. auch Letourmy-Bordier 2006 (wie Anm. 8); Biger 2015 (wie Anm. 8).

um bild- und objektspezifische Fiktionen und Narrationen eines Fächertypus näher zu untersuchen, der sich durch eine besondere Beschäftigung mit typisierten Erinnerungsbildern auszeichnet. Die einem individuellen Objekt im Einzelfall zugeschriebene Bedeutung und die Geschichte seiner konkreten Gebrauchsweise können generell nur schwer rekonstruiert werden. Stattdessen aber kann eine Untersuchung der „narrative[n] Verfasstheit“<sup>11</sup> von konkreten Objekten die in den Kompositionen selbst angelegte materialspezifische Inszenierung und Aktivierung von Erinnerungsbildern erschließen. Es wird dabei hinsichtlich der Grand-Tour-Fächer die These entwickelt, dass das dem Fächer allgemein zugeschriebene Moment (körper)bewegter Evokation im spezifischen Kontext der Grand Tour integraler Bestandteil einer eigenen Souvenirästhetik wird. Diese ist auf eine selbstreferenzielle Offenlegung der fragmentierten, assoziativ erschließbaren Vielfalt konventionalisierter, intermedial gespeicherter Erinnerungsbilder angelegt.

## II. Fächer als bewegte Körper(Bilder)

### II.1 Bemalte Faltfächer als Mode- und Bildobjekte im 17. und 18. Jahrhundert

Wenceslaus Hollar 1641 angefertigte allegorische Darstellung *Sommer* zeigt eine Frau neben einem Tisch mit sommerlichen Früchten vor einer Fensteröffnung, die eine Aussicht auf eine weite Landschaft freigibt (Abb. 1).<sup>12</sup> Auf Brusthöhe hält sie einen geöffneten Faltfächer, und ein zarter transparenter Schleier liegt über ihrem Haupt. Diese beiden Attribute werden in der begleitenden Inschrift mit den wesentlichen Elementen der Sommerzeit in Beziehung gesetzt – der Hitze und dem intensiven Licht. So heißt es in der englischen Fassung:

„In Sumer when wee walke to take the aire  
Wee thus are vayl'd to keepe our faces faire  
And lest our beautie should be soyld with sweate  
wee with our ayrie fannes depell the heate.“<sup>13</sup>

11 Diesen Begriff verwenden Anna Ananleva und Christiane Holm im Zusammenhang ihrer Diskussion der Lesbarkeit entkontextualisierter Objekte, die vormalig als intime Andenken verwendet wurden. Vgl. Anna Ananleva und Christiane Holm, *Phänomenologie des Intimen. Die Neuformulierung des Andenkens seit der Empfindsamkeit*, in: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.), *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst), Köln 2006, S. 156–187, hier S. 177.

12 Diese Darstellung wird kurz auch diskutiert in: Roberts, Sutcliffe und Mayor 2005 (wie Anm. 10), S. 9.

13 Siehe Abb. 1. Die lateinische Inschrift lautet in ähnlicher Form: „Lenes, aestivi Zephyri dum carpinus auras, / Velamen nigrum lumina nostra tegit. / Candida ne facies turpi sudore madescat / Immodicos aestus flabra levare solent.“ Ähnlich heißt es auch in einer anderen in den 1640er-Jahren entstandenen Grafik von Hollar, die ebenfalls eine Allegorie des Sommers zeigt: „How Phoebus, crowns our Sumer dayes / With stronger heate and brighter rayes / Her lovely neck and brest are bare, / Whilst her fann doth coole the Ayre.“ Wenceslaus Hollar, *Sommer*, 1644, Radierung, 266 × 182 cm, Folger Shakespeare Library, Washington.



1 Wenceslaus Hollar,  
Der Sommer, 1641, Radierung,  
24,5 × 17,5 cm, Rijksmuseum,  
Amsterdam

Während es der Schleier ermögliche, helle Gesichtshaut vor der Sonne abzuschirmen, greife man bei drohender Hitze auf den luftigen Fächer zurück. Beide Objekte werden hier mit körperbezogenen Grundfunktionen verknüpft und dabei zugleich auch mit konventionalisierten Vorstellungen von weiblicher Schönheit in Verbindung gebracht, die hier mit blasser, gekühlter Haut und einem vor klimatischen Einflüssen geschützten, müßigen Körper assoziiert wird. Im Bild wird die in der Inschrift gepriesene kühlende Wirkung des Attributs in dem sanft bewegten Schleier und dem zarten Schattenwurf des Fächers auf dem Dekolletée seiner Trägerin subtil akzentuiert.

Die Grafik spiegelt die Bedeutung, die Faltfächer vor allem im Rahmen aristokratischer Konventionen im Europa seit dem 17. Jahrhundert einnahmen. Dabei spielt die Darstellung zugleich auf die traditionelle Kühlfunktion an, die bereits weit über die Einführung von Faltfächern in Europa und deren wesentlich frühere, im Mittelalter einsetzende Produktion in Japan und China hinaus bei sämtlichen Fächertypen von

grundlegender Bedeutung war.<sup>14</sup> Im frühneuzeitlichen Europa waren zunächst starre Fächertypen aus nicht form- oder klappbarem Material sowie Federfächer verbreitet, bevor es seit dem 16. Jahrhundert im Zuge wachsender Handelsbeziehungen zu der Einführung fernöstlicher Fächertypen auf dem europäischen Markt kam. Der aus Asien über Portugal eingeführte Typus des Faltfächers erfuhr eine rasche Verbreitung und wurde im 17. Jahrhundert neben dem Import zunehmend auch in Europa selbst hergestellt.<sup>15</sup> Er umfasst verschiedene Unterarten von Fächern, bei denen Stäbe über einen verbindenden Bügel an ihrer unteren Seite miteinander so verbunden sind, dass das obere Ende ausfächert, wenn der Fächer geöffnet wird. Dazu gehört der hier im Fokus stehende Typus des bemalten Faltfächers, bei dem ein oft farbig verziertes, aus unterschiedlichen Materialien herstellbares Faltblatt am oberen Teil der Stäbe angebracht wird, das diese miteinander verbindet (vgl. Taf. XLI; XLV; XLVI).<sup>16</sup>

Dass das von Daniel Fenning publizierte *Royal English Dictionary* in seiner Auflage von 1763 unter dem Eintrag „Fan“ nicht mehr verschiedene Typen von Fächern aufführt, sondern darunter ausschließlich Faltfächer versteht,<sup>17</sup> deutet die sich im späteren 17. und frühen 18. Jahrhundert vollziehende starke Verbreitung von Faltfächern auch in England an, die zumindest in aristokratischen Kreisen ältere Typen von Federfächern und starren Fächern verdrängte.<sup>18</sup> Das im Eintrag des *Dictionary* bezüglich der Herstellung der Fächerstäbe erwähnte Elfenbein und das Schildpatt verweisen zudem auf die etablierte Verwendung kostbarster Materialien in der Fächerproduktion.<sup>19</sup> So wurden in Europa die in spezialisierten Arbeitsschritten hergestellten Faltfächer in der materiellen Ausstattung zunehmend vielseitig und wiesen durch ihre nuancierten und aufwendig

14 So wurden diverse Arten des Zufächelns von kühlender Luft bereits im alten Ägypten etwa in Form von Hand- und Palmwedeln vor allem in wohlhabenden bzw. privilegierten Kreisen gepflegt. Vgl. Rhead 1910 (wie Anm. 10), S. 13; Roberts, Sutcliffe und Mayor 2005 (wie Anm. 10), S. 10.

15 Vgl. u. a. Flory 1895 (wie Anm. 10), v. a. S. 24–40; Rhead 1910 (wie Anm. 10), v. a. S. 87–121; Armstrong 1974 (wie Anm. 10), S. 13–24; Kopplin 1983 (wie Anm. 10), S. 10–11; Kammerl 1989 (wie Anm. 10), S. 24–26; Hart und Taylor 1998 (wie Anm. 10), S. 10–13; Alexander 2001 (wie Anm. 10), S. 13–14; Roberts, Sutcliffe und Mayor 2005 (wie Anm. 10), S. 9–15.

16 Vgl. u. a. Rhead 1910 (wie Anm. 10), S. 116–117. Zu den verschiedenen Typen von Faltfächern sowie anderen Fächertypen vgl. insgesamt u. a. die in Anm. 10 erwähnten Publikationen, die verschiedenste Beispiele aufführen und illustrieren.

17 „A thin skin, piece of paper, taffety, or other light stuff, cut semicircularly, plaited in such a manner that the plaits may be alternately inwards and outwards, mounted on several little sticks of wood, ivory, tortoiseshell, &c. which are joined together by a rivet at the other end, and used by the ladies to defend their complexions from the sun, or to raise wind and cool themselves, &c. Figuratively, any thing spread out in a triangular form, with a broad base, resembling a lady's fan [...]“. Daniel Fenning, *The Royal English Dictionary: Or, a Treasury of the English Language*, 2. Auflage, London 1763, s. v. „Fan“, o. S.

18 Neben dem Import setzen im 17. Jahrhundert zunächst vor allem in Italien und wenig später auch in Frankreich, Flandern und schließlich auch in England vermehrt Eigenproduktionen von Fächern ein. Die Einwanderungsbewegung von Hugenotten in England nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes (1685) trug zur Ankurbelung der Fächerproduktion in England bei. 1709 wurde schließlich die Worshipful Company of Fan Makers gegründet. Vgl. Rhead 1910 (wie Anm. 10), S. 181.

19 Siehe Anm. 17.



ausgestalteten Blätter und Stäbe eine deutlich akzentuierte Fragilität und Exklusivität auf.<sup>20</sup> Für die in Europa hergestellten bemalten Fächerblätter wurde eine Vielzahl an neuen Bildmotiven entwickelt, darunter zunächst bis ins frühe 18. Jahrhundert vor allem mythologische und biblische Themen.<sup>21</sup> In dezenter Weise verweist auch Hollars Grafik auf Anklänge dieser jüngeren Modeentwicklung der europäischen Fächerkultur. Der fein ausgearbeitete Faltfächer ist mit runden, blumigen Ornamentformen bemalt, die auf den Spitzenbesatz des Gewandes abgestimmt sind. Die allegorische Darstellung spiegelt so auch die Bedeutung von Faltfächern als kostbare Prestigeträger im 17. Jahrhundert.<sup>22</sup>

Im 18. Jahrhundert wurde der Fächer ein von einer breiteren bürgerlichen und aristokratischen Gesellschaftsschicht intensiv genutztes modisches Accessoire.<sup>23</sup> Er zeichnete sich nicht mehr ausschließlich durch Exklusivität, sondern auch durch Schnelllebigkeit und eine vielseitige Experimentierfreude aus. Neben bemalten Fächern, die Kopien oder Variationen nach bekannten Gemälden und ikonografisch populären Themen zeigten (vgl. Taf. XLI), wurden auch Fächer hergestellt, die Raum für visuelle und textuelle Bezüge auf aktuelle bzw. temporäre Ereignisse boten.<sup>24</sup> Nicht zuletzt machten es dabei neu eingeführte Druckverfahren möglich, Fächerblätter auch in schnellen Produktionen und für kurzlebige Anlässe mit Bildern zu versehen. So wurden Fächer etwa werbestrategisch zur Verbildlichung literarischer Werke eingesetzt<sup>25</sup> oder zeigten zum Beispiel Ausschnitte aus Hogarths populären Bildserien;<sup>26</sup> manche Fächer veranschaulichten in nuancierter Weise rezente wissenschaftliche Erkenntnisse,<sup>27</sup> andere wurden wiederum zum spezifischen Gedenken an besondere Ereignisse produziert<sup>28</sup> oder aber dienten in

20 Die Stäbe wurden in einfacherer Form aus Holz und Knochen, in kostbarer Fertigung aus Elfenbein, Schildpatt oder auch Perlmutter hergestellt; Perlmutter und das einfarbig helle, sogenannte blonde Schildpatt gehörten dabei zu den teuersten Materialien. Demgegenüber wurde das Fächerblatt oft aus Vellum gefertigt, andere Materialien waren u. a. Leder, Seide, Spitze und Papier. Vgl. u. a. Hart und Taylor 1998 (wie Anm. 10), S. 13; 16; Roberts, Sutcliffe und Mayor 2005 (wie Anm. 10), S. 12; Alexander 2001 (wie Anm. 10), S. 15; Hélène Alexander, Fans and the Grand Tour, in: Fan Circle International (Hg.), *Fans and the Grand Tour* (Ausst.-Kat. Brighton Museum), Brighton 1982, S. 8.

21 Vgl. u. a. Rhead 1910 (wie Anm. 10), S. 107–203; Hart und Taylor 1998 (wie Anm. 10), S. 16–27; Barisch und Barisch 2003 (wie Anm. 10), S. 45–57; Ibbett und Fan Museum 2014 (wie Anm. 8). Siehe zur Diversität und auch zum quantitativen Verhältnis der verschiedenen Bildthemen Biger 2015 (wie Anm. 8), S. 70 ff.

22 Etliche Frauenbildnisse aus der gleichen Zeit, vornehmlich Ganzkörperporträts von Angehörigen hochrangiger aristokratischer Kreise, belegen ihrerseits die große Bedeutung von modisch bemalten Faltfächern als repräsentatives Attribut, das zunehmend mit den in den Porträtkonventionen etablierten Attributen des Handschuhs und des Spitzentaschentuchs vergleichbar wird. Siehe hier auch die einführende Bemerkung bei Roberts, Sutcliffe und Mayor 2005 (wie Anm. 10), S. 9.

23 Hart und Taylor 1998 (wie Anm. 10), S. 7; Bennett 1988 (wie Anm. 10), S. 20.

24 Vgl. Biger 2015 (wie Anm. 8), S. 198–210; Hart und Taylor 1998 (wie Anm. 10), S. 69–79; Bennett 1988 (wie Anm. 10), S. 83–111.

25 Vgl. hierzu u. a. Fysh 1997 (wie Anm. 9), S. 76–79.

26 Rosenthal 2001 (wie Anm. 3), S. 136–137.

27 Vgl. etwa einen bedruckten Faltfächer von 1792 im Victoria and Albert Museum, London (Inv.-Nr. T.182-1915), dessen botanische Darstellungen der Linné'schen Klassifikation folgen.

28 Vgl. etwa einen in der Royal Collection, London (Inv.-Nr. RCIN 25244), befindlichen französischen Fächer von 1783, der in einer Vignette an den Ballonflug von Jaques Charles und Nicolas Robert am

schnelllebigster und einfach hergestellter Form aktuellen politischen Stellungnahmen;<sup>29</sup> und wieder andere nahmen Bezug auf temporäre gesellschaftliche Anlässe, wie dies etwa bei einem 1800 angefertigten Fächer im Victoria and Albert Museum deutlich wird, der einen Übersichtsplan der saisonalen Logenbesetzung des King's Theatre zeigt.<sup>30</sup> Manch ein Fächerblatt blieb auch nichtmontiert; in einigen Fällen wurde ein loses Fächerblatt durch das Hinzufügen von Bildflächen in seiner Darstellung um weitere Bildabschnitte zu einem rechteckigen Bild ergänzt.<sup>31</sup> Derartige Gestaltungsweisen können die komplexe Wahrnehmung und Verwendung von Faltfächern belegen. Sie wurden als modisches Accessoire getragen, beiseite gelegt, durch weitere ergänzt; in anderen Fällen aber wurden sie als Bild aufbewahrt, präsentiert und gerahmt aufgehängt.

Die spezifische Bildlichkeit des Fächers als einem Mode- und Sammelobjekt, die vielfach aus künstlerischen Vorlagen schöpfte und bekannte Kunstwerke aufgriff, wurde im 18. Jahrhundert aus künstlerischer, kunsttheoretischer und maltechnischer Perspektive ambivalent reflektiert. Historische Textquellen spiegeln zwar einerseits die positive Wertschätzung von einzelnen Fächermalern;<sup>32</sup> andererseits aber auch eine generelle Geringschätzung der Fächermalerei aus kunsttheoretischer Sicht, etwa wenn es darum geht, künstlerische Leistung im tradierten Sinne über das Konzept einer geistig kreierten *inventio* zu definieren. Horace Walpole – der in seinen Korrespondenzen mit Sir Horace Mann auch davon berichtet, dass er seinem Freund aus England mehrere Fächer sende – „the best, the most fashionable, and the prettiest I could get“<sup>33</sup> –, hebt in seinen kunstkritischen Betrachtungen bezüglich des Porträtmalers Charles Jervas etwa hervor, seine Bilder seien generell „defective in drawing, colouring, composition, and [...] likeness“ und glichen einer „light flimsy kind of fan-painting as large as the life.“<sup>34</sup> Der Vergleich mit der Fächermalerei – das Attribut „flimsy“ mag hier für oberflächliche, leichte Malweise stehen – wird von Walpole unternommen, um spezifisch auf Jervas'

1. Dezember 1783 erinnert. Vgl. dazu auch den Eintrag bei Roberts, Sutcliffe und Mayor 2005 (wie Anm. 10), Kat. Nr. 28, S. 86.

29 Vgl. hierzu Elaine Chalus, *Fanning the Flames. Women, Fashion, and Politics*, in: Tiffany Potter (Hg.), *Women, Popular Culture, and the Eighteenth Century*, Toronto/Buffalo/London 2012, S. 92–112, hier S. 101–105.

30 *The Opera Fan*, 1800, bedrucktes Papier, Victoria and Albert Museum, London (Inv.-Nr. S. 1647–2014).

31 Vgl. hier u. a. das Beispiel eines Fächers aus den 1670er-Jahren im Victoria and Albert Museum, der die *Toilette der Madame de Montespan* darstellt (Inv.-Nr. P.39-1987), siehe hierzu Hart und Taylor 1998 (wie Anm. 10), S. 17–19.

32 So lobte etwa Joshua Reynolds den Fächermaler Antonio Cesare Poggi für seine großen Leistungen im Bereich der Fächermalerei. Vgl. hierzu Richard Wendorf, *Sir Joshua Reynolds. The Painter in Society*, 2. Auflage, Cambridge, MA, 1998, S. 111.

33 Horace Walpole, Brief an Horace Mann, 8. Mai 1771, in: George Agar-Ellis (Hg.), *Letters of Horace Walpole, Earl of Orford, to Sir Horace Mann, His Britannic Majesty's Resident at the Court of Florence, from 1760 to 1785*, 2 Bde., hier Bd. 1, Philadelphia 1844, S. 292.

34 Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England; with some Account of the Principal Artists; and Incidental Notes on Other Arts; Collected by the Late Mr. George Vertue; Digested and Published from his Original Mss. [...]*, hg. von James Dallaway, Bd. 4, London 1827 (erste Ausgabe London 1762), S. 18.

Mangel an kompositioneller Differenzierung und inventiver Kraft hinzuweisen. In vergleichbarer, indes praktischerer, am späteren Nutzen orientierter Perspektive ordnet der *London Tradesman*, ein von Robert Campbell 1747 publiziertes Kompendium zu zeitgenössischen Berufsfeldern in England, das Tätigkeitsfeld der Fächermalerei grundsätzlich als unbedeutenden bzw. trivialen („ingenious trifling“) Zweig der Malerei ein: Fantasie und künstlerische Fertigkeit seien hier weniger gefragt, denn „a Glare of Colours is more necessary than a polite Invention“.<sup>35</sup>

Diese beiden Sichtweisen deuten an, dass Fächermalerei, auch wenn sie vielfach und variationsreich künstlerische Motive und Gestaltungsformen zur Anwendung brachte, mit der Vorstellung einer auf schnelle visuelle Reize angelegten Darstellungsweise belegt wurde. Bei dieser Wahrnehmung geht es somit weniger um die kontemplative Versenkung eines die künstlerische *inventio* studierenden, dem Künstler kongenialen Betrachters als um eine für die Ferne angelegte Farbwirkung für viele, die auch in der Bewegung des am Körper getragenen Objektes vermittelbar bleibt.

John Gays 1714 verfasstes Gedicht „The Fan“ schildert, wie der Fächer als betörendes Verführungsinstrument von der Liebesgöttin Venus erfunden wird, nachdem der Jüngling Strephon sie um ein Geschenk für seine Geliebte Corinna gebeten hat.<sup>36</sup> Dabei wird der Fächer in einem – ohnehin vielfach mit ihm assoziierten – erotisierenden Kontext zu einem beschwörenden, machtvollen Instrument seiner Trägerin, das ihre Gegenüber entwaffnend in den Bann zieht.<sup>37</sup> Wenn dabei am Ende von den Göttern durch einen Vorschlag von Minerva schließlich ersonnen wird, zur Mäßigung der Fächerträgerin nur Bilder auf dem Fächerblatt zu zeigen, die in exemplarischen Narrationen vor den „follies of the female kind“ wie Eitelkeiten oder Eifersucht warnen,<sup>38</sup> wird die Bildlichkeit auf dem Fächerblatt zu einer eigenen, der Körperbewegung des Fächers analogen Kraft. Sie kann, so suggeriert es das Gedicht, das Erscheinungsbild des Fächers verstärken, aber

35 „Fan-Painting is an ingenious trifling Branch of the Painting Business. It requires no great Fancy, nor much Skill in Drawing or Painting to make a Workman; a Glare of Colours is more necessary than a polite Invention: Though now and then, if he is able to sketch out some Emblematical Figure or some pretty quaint Whim, he has a Chance to please better than one who is not so adroit.“ Robert Campbell, *The London Tradesman. Being a Compendious View of All the Trades, Professions, Arts, both Liberal and Mechanic, now practised in the Cities of London and Westminster. Calculated For the Information of Parents, and Instruction of Youth in their Choice of Business*, London 1747, S. 211.

36 John Gay, *The Fan* (1714), in: John Gay, *Poems on Several Occasions*, Bd. 1, London 1753, S. 27–59. Eine mit mythologischen Anklängen versehene Narration über die ‚Erfindung‘ des Fächers findet sich zu dieser Zeit auch in dem 1729 verfassten Gedicht „The Art of Dancing“ von Soame Jenyns. Hier wird geschildert, wie der Fächer von Aeolus, dem Gott der Winde, als Geschenk für die Nymphe Fanny ersonnen wird, die ihn um Kühlung bittet. Der nach ihr benannte Fächer, „form'd in Heav'n, how thence deduc'd to Earth“, entfaltet auch hier eine betörende Wirkmacht, die gerade in den „num'rous Uses, Motions, Charms, and Arts“ zum Ausdruck kommt. Soame Jenyns, *The Art of Dancing. A Poem, in Three Canto's*, London 1729, S. 14–17.

37 Vgl. hierzu auch Scholz, die darauf verweist, dass der Fächer sich in diesem Gedicht gerade durch seine Fähigkeit auszeichne, das Gesicht und dort ausgedrückte Emotionen verbergen zu können und andererseits aber einem Gegenüber eine eigene gestische Sprache zu kommunizieren; damit gelte er als „Paradebeispiel der Dialektik des Kuschen und des Koketten“. Scholz 2004 (wie Anm. 9), S. 152.

38 Gay 1753 (wie Anm. 36), S. 50.

auch als Bild auf die Trägerin in intensiver Weise einwirken.<sup>39</sup> So tritt in dieser Narration eine Doppelseitigkeit des Fächers zutage, die auch in den anderen hier diskutierten Quellen von Bedeutung ist: Der Fächer ist ein Teil des gestisch sprechenden Körpers, der die Gestimmtheit in gestischen Variationen nach außen trägt. Und zugleich wird in Abhängigkeit von der performativen Dimension seines Gebrauchswertes auf dem Fächerblatt eine Bildlichkeit generiert, die auf die Fächerträger und ihre Betrachter eine in flüchtigen Formen erscheinende evokative Wirkung ausübt. Das Spannungsfeld dieser „num'rous Uses, Motions, Charms, and Arts“<sup>40</sup> gilt es im Folgenden vertiefter anhand von Bild- und Textquellen zu diskutieren, um vor diesem Hintergrund schließlich zu überlegen, wie sich die projizierte Wahrnehmungs- und Gebrauchsweise des Fächers in der Objektgestaltung einschreibt.

## II.2 Faltfächer als Instrumente sozialer Kommunikation. Visuelle und literarische Rezeptionsweisen

In einer satirischen Grafik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Titel *The Morning Frolic, or The Transmutation of the Sexes*, die auf einer Vorlage des englischen Künstlers John Collett basiert, nimmt ein Fächer für die Vermittlung des genderspezifischen Bildwitzes eine Schlüsselfunktion ein (Taf. XXXIX).<sup>41</sup> In dem als amouröses Spiel betriebenen Kleidertausch, den ein junges Liebespaar im Schlafzimmer unternimmt, wird der Fächer, der anstelle des Schwertes<sup>42</sup> nun in den Besitz des Mannes übergegan-

39 Vgl. hierzu auch Sofer, der anhand dieser Passage die ambivalente, einerseits Macht entfaltende, andererseits regulative Kraft des Fächers diskutiert und resümiert: „Notwithstanding its cheerfully sexist conclusion, Gay's poem pinpoints the tension between two possible uses of the fan: as static emblem, whose didactic message is eternally fixed by the male poet/playwright, and as sexual semaphore, whose fluid semiosis is controlled by the female performer actress.“ Sofer 2003 (wie Anm. 3), S. 119.

Sofer bringt im Folgenden dieses mit dem Fächer verbundene Spannungsfeld mit zeitgleichen Entwicklungen des englischen Theaters in Verbindung. So untersucht er, wie der Fächer in Theaterstücken als performatives Instrument gerade dann explizit thematisiert wird, als weibliche Schauspielerinnen erstmals auf den Bühnen zugelassen wurden. Er argumentiert, dass Diskurse zur Handhabung des Fächers auf der dramatischen Ebene den Versuch spiegelten, eine als ‚weiblich‘ codierte Performativität in Form von festgelegten Gesten festzuschreiben; diese jedoch würden durch den fortwährend instabilen Status des Fächers im Akt der Aufführung stetig unterlaufen: „[...] the fan's status as symbol is renegotiated by every actress who takes it up. In the struggle to turn women from theatrical objects into theatrical subjects, the fan's contribution depends in large part on the semiotic surplus of the individual actress and her ability to shape meaning through motion.“ Sofer 2003 (wie Anm. 3), S. 164.

40 Jenyns 1729 (wie Anm. 36), S. 14.

41 Eine am Boden liegende Ausgabe der Metamorphosen von Ovid, die auf einem Stück blauen Stoffes zu liegen scheint, liest sich, zumal mit dem Zusatz „done into English“, geradezu als Kommentar der hier entfalteten Überschreitung geschlechtsspezifischer Normen der englischen Gesellschaft.

42 Wie oben bereits angedeutet, entwickelte sich der Fächer in der Porträtkultur des 17. Jahrhunderts in Analogie zu den weiblich codierten Objekten des Handschuhs und des Taschentuchs zu einem wesentlichen Attribut, das dem in Männerbildnissen vielfach zu sehenden Attribut des Schwertes gegenüberstand. Siehe oben, Anm. 22. Der 1711 im *Spectator* erschienene satirische Beitrag von

gen ist und von diesem in dezenter Manier hochgehalten wird, zum zentralen Element der übertragenen weiblich codierten Körpersprache. Dabei drückt sich gerade die Bewegung dieser ‚Metamorphose‘ nicht nur durch die reine Übernahme dieser Gegenstände aus, sondern vielmehr durch die damit einhergehende bzw. mit ihnen direkt verknüpfte Verinnerlichung der Gesten, denen auch der Rest der nicht getauschten Kleidung untergeordnet wird. Die Illustration reflektiert so die über modische Objekte mitgenerierten, sozial normierten geschlechtsspezifischen Verhaltensnormen, wie sie auch in zeitgenössischen erzieherischen Handbüchern derselben Zeit formuliert werden.

In diesen Etikettenbüchern, die darauf ausgerichtet waren, in eine Bandbreite gesellschaftlicher Verhaltensregeln einzuführen, wurde vor allem im späteren 18. Jahrhundert auch der Vermittlung der korrekten Handhabung von Fächern Bedeutung beigemessen. So widmet etwa Matthew Towle in seinem 1770 erschienenen Werk *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor* der Verwendung des Fächers, den er als „genteel and useful“ beschreibt, eigens das Unterkapitel „The Positions of the Fan“.<sup>43</sup> Darin zeigt er sechs von Illustrationen begleitete Formen einer angemessenen Haltung für den geöffneten wie den geschlossenen Fächer in sitzenden und stehenden Posen (Abb. 2). Die Anweisungen spiegeln die Vorstellung, dass mit dem Fächer grazile Bewegungen zu machen sind, die mit dem Körper harmonisieren, aber auch den richtigen Abstand zu ihm einhalten, ohne den für Bewegungen vorgesehenen Raum zu überschreiten. Der dabei mehrfach hervorgehobene Wert „genteel“<sup>44</sup> markiert den für Etikettenbücher dieser Zeit charakteristischen Versuch, eine Gestik in das Körpergedächtnis einer Gesellschaftsschicht einzuschreiben, die ihren Status über eine möglichst natürliche, nonchalante Eleganz definierte.<sup>45</sup>

Joseph Addison über die Errichtung einer ‚Fächerakademie‘ (siehe unten in diesem Beitrag) greift diese Polarisierung ebenfalls auf, wenn er am Beginn konstatiert, Frauen seien derzeit „armed with fans as men with swords“; Addison 1711 (wie Anm. 3), S. 428. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert wurden Fächer und Schwerter, wie Sofer nachgewiesen hat, auch in Bühnenstücken zunehmend polarisierende Attribute, wenn es darum ging, Geschlechterrollen normativ zu fixieren. Vgl. Sofer 2003 (wie Anm. 3), S. 123–124.

<sup>43</sup> Towle 1770 (wie Anm. 4). Towle repetiert größere Abschnitte über die korrekte Körperhaltung beim Gehen, Stehen und Tanzen fast wortwörtlich aus der früheren Publikation von Francois Nivelon, *The Rudiments of Genteel Behavior* (London 1737). Bemerkenswert ist jedoch, dass innerhalb der übernommenen Passagen der Abschnitt „The Positions of the Fan“ bei Towle als neues, eigenes Unterkapitel hinzugekommen ist, das sich bei Nivelon noch nicht findet (wenngleich dort großformatige Illustrationen, die der Körperhaltung gewidmet sind, auch die Handhabung des Fächers vermitteln; vgl. z. B. Pl. 1); es mag die Intention des Autors spiegeln, die Handhabung des Fächers klarer und expliziter zur normativen Anschauung zu bringen.

<sup>44</sup> So heißt es u. a.: „The Fan is genteel and useful, therefore it is proper that young Ladies should know how to make a genteel and proper Use of it, [...] I have pointed out to them six Positions of the Fan, genteel and very becoming. [...] thus you see the Fan extended and fit for Service, and the Fingers thus placed render the Hand genteel and agreeable, and the Elbows being at a proper Distance from the Side, render the whole Body agreeably genteel.“ Towle 1770 (wie Anm. 4), S. 194; 195.

<sup>45</sup> Vgl. zu diesem vermittelten Selbstverständnis ‚natürlicher‘ Gesten auch Ann Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740–1860*, London 1986, S. 20–25, die diesen Aspekt im Kontext der englischen Bildgattung der Conversation Pieces untersucht.



2 George Langley Smith, *Positions of the Fan*, Kupferstich, Illustration in: Matthew Towle, *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, London 1770, o. S. [zw. S. 194 und 195]

In teils subtiler, teils offener Weise korreliert die im 18. Jahrhundert hoch diversifizierte Fächerproduktion mit dieser Thematisierung von Fächern in Etikettenbüchern, aber auch in anderen zeitgleichen Textgattungen. So wird etwa in satirischen Texten und in Gedichten auf die Entwicklungen der Fächerproduktion und -konsumption gerade mit Blick auf die Regulierung der Fächergesten und die damit verbundenen sozialen Interaktionen Bezug genommen. Jenseits der Etikettenbücher, die diese Dimension allenfalls implizit berühren, wird in anderen Texten gerade das Spannungsfeld zwischen den fixierten Handgesten beim Halten des Fächers einerseits und der starken Expressivität beim Bewegen des Fächers andererseits reflektiert, inszeniert und karikiert. Ein bekanntes Beispiel ist der bereits erwähnte satirische Beitrag von Joseph Addison, der 1711 im *Spectator* erschien und eine Annonce fingiert, in der eine ‚Fächerakademie‘ zur Erlernung einer korrekten Fächersprache gemäß den „most fashionable airs and motions“ beworben wird.<sup>46</sup> Der kurze Text spiegelt die Omnipräsenz des Fächers in der gesellschaftlichen Kommunikation und verhandelt in ironisierender Form das sich daraus ergebende

<sup>46</sup> Addison 1711 (wie Anm. 3), S. 428.

Problem einer sozial angemessenen Regulierung dieses Accessoires. In einer satirisch überspitzten Verdichtung sozialer Anpassungs- und Aneignungsprozesse, die über die Rhetorik des militärischen Drills und der befehlsgebundenen Eintrichterung funktioniert, verspricht der Autor in seiner „Annonce“, dass Frauen „in the use of their arms“ instruiert würden.<sup>47</sup> Dabei würden sie sechs Grundpositionen des Fächers erlernen: „Handle your fans, Unfurl your fans, Discharge your fans, Ground your fans, Recover your fans, Flutter your fans.“<sup>48</sup>

Addison belegt nun allerdings diese verschiedenen Schritte mit unterschiedlichen Gewichtungen. So gibt es bestimmte Fächerhaltungen, die der Autor mit wenigen Worten als simpel und rasch erlernbar charakterisiert: Dazu zählen zum Beispiel das Ergreifen („handle“), das Niederlegen („ground“) sowie das erneute Aufgreifen („recover“) des Fächers, die alle mit einer einfachen Armbewegung verknüpft werden. Die anderen, gemäß Addison zeitaufwendiger zu erlernenden und offenbar komplexeren Bewegungen scheinen alle mit einer effektvollen, stark nach außen wirkenden und variantenreichen Handhabung des Fächerblattes zu tun zu haben. Dazu gehört etwa das Schließen („discharge“) des Fächers, das der Autor mit einem (zeitintensiv einzuübenden) krachenden Geräusch verbunden haben will.<sup>49</sup> Weiterhin zählt er hierzu das Auffächern („unfurl“), das die „infinite number“ der dargestellten Bilder offenlege, sowie vor allem das „fluttering“, das die Vielzahl der möglichen Gesten des Fächerns, die „infinite variety of motions“, beinhalte.<sup>50</sup>

Das „fluttering“ als das „master-piece of the whole exercise“<sup>51</sup> nimmt in Addisons Beschreibung den größten Raum ein. Nachdem er hier zunächst einige Varianten stimmungsgeladener Bewegungen wie das „angry flutter“, das „timorous flutter“ oder das „amorous flutter“ aufgezählt hat, steigert er sich zu der Bemerkung, dass es letztlich nahezu keine innere Emotion gebe, die nicht eine passende Fächerbewegung hervorrufe.<sup>52</sup> Wenn er dabei schließlich schildert, er könne am Fächer erkennen, ob seine Trägerin gerade erröte, erscheint der Fächer als Verlängerung des Körpers, und es setzt ein Spiel mit den verschiedenen Ebenen des konventionalisierten Symbols auf der einen Seite und des körpereigenen Symptoms auf der anderen Seite ein.<sup>53</sup> Mehr noch, in einer weite-

47 Ebd. Auch in anderen satirischen Texten des 18. Jahrhunderts, etwa in dem oben bereits zitierten Text „Of the modern fans“ (siehe Anm. 2) wird der Fächer in überzeichneter Form zur Waffe, und zwar ironischerweise just gegen affektierte *fops*.

48 Addison 1711 (wie Anm. 3), S. 428.

49 „Upon my giving the word to Discharge their Fans, they give one general crack, that may be heard at a considerable distance when the wind sits fair. This is one of the most difficult parts of the exercise [...]“. Ebd., S. 429.

50 Ebd., S. 429; 430.

51 Ebd., S. 430.

52 „[...] there is the angry flutter, the modest flutter, the timorous flutter, the confused flutter, the merry flutter, and the amorous flutter.“ Ebd. Siehe den Folgesatz in Anm. 53.

53 „Not to be tedious, there is scarce any emotion in the mind which does not produce a suitable agitation in the fan; insomuch, that if I only see the fan of a disciplined lady, I know very well whether she laughs, frowns, or blushes.“ Ebd.

ren Zuspitzung richtet sich der Fokus dann ganz auf den verkörperlichten Fächer, wenn der Autor schließlich davon spricht, einen „ärgerlichen“ oder „schmachtenden“ Fächer gesehen zu haben.<sup>54</sup> Nur scheinbar paradoxerweise ist in dieser satirischen Umkehrung gerade die in Fleisch und Blut und auch den Fächer übergehende Regung, die Verankerung des Fächers im Körpergedächtnis, umso ausgeprägter, je „disziplinierter“ die Trägerin ist.<sup>55</sup> In satirischer Überzeichnung wird so die Rolle des Fächers in Bezug auf die anzustrebende *genteel* und nahezu „natürliche“ Gestik infrage gestellt.

Ist die erotisierende eigene Bildlichkeit des Fächers im starken *fluttering* präsent, wird sie dort von den stimmungsbezogenen Arten des Fächerns dominiert, die die Emotionen der Trägerin offenlegen. Im *unfurling* hingegen, das bei Addison als ein Gegengewicht zum *fluttering* erscheint, tritt die von der Trägerin kontrollierte visuelle Eigenmächtigkeit des Fächerblattes in Szene, deren changierende Bilder den Blick des Betrachters in den Bann ziehen. So hebt der Autor hier hervor, dass gerade das zeitaufwendig zu erlernende graduelle, verspielte Öffnen und Wiederschließen des Fächers für den Betrachter am schönsten sei, „as it discovers on a sudden an infinite number of cupids, garlands, altars, birds, beasts, rainbows, and the like agreeable figures, that display themselves to view, whilst every one in the regiment holds a picture in her hand“.<sup>56</sup>

Auch jenseits der offengelegten Ironie deutet Addisons Text Bedeutungsebenen des Fächers an, die auf die zeitgenössische Relevanz spezifischer Aspekte hinweisen: Wesentlich erscheint hier wie auch in anderen Quellen das Display des Zusammenspiels von gestischer Fächerbewegung und bewegter Eigenbildlichkeit des Fächers, seiner Zweiseitigkeit als „modish machine“ und als „picture in her hand“.<sup>57</sup> Wie bereits weiter oben kurz skizziert wurde, wird mit dem Fächer ein Wahrnehmungskonzept verbunden, das das Moment des vielfältigen und bewegten kommunikativen Gebrauchs einschließt. Der durch den performativen Akt des Zeigens gelenkte Fächer steuert eine flüchtige assoziative Wahrnehmung und ermöglicht in diesem Modus ein soziales Teilen von dynamisch fragmentierbaren Bildern, deren *stream* den Betrachter vor allem hinsichtlich seiner triggernden, evokativen Kraft herausfordern kann. Es wird im Folgenden zu

54 „I have seen a fan so very angry, that it would have been dangerous for the absent lover who provoked it to have come within the wind of it; and at other times so very languishing, that I have been glad for the lady's sake the lover was at a sufficient distance from it.“ Ebd.

55 Siehe Anm. 53. Sofer hebt hier hervor, dass gerade der inszenierte Versuch dieser absoluten Kontrolle der Fächersprache die eigentliche soziale Macht dieser Sprache spiegele. Sofer geht, im Unterschied zu anderen Fächerpublikationen, die Addisons „kanonischen“ Text meist zwar nicht unerwähnt lassen, jedoch oft beiläufig zitieren, aus literaturwissenschaftlicher Sicht näher auf die Argumentation ein. Dabei analysiert er auch, wie Addisons Text, vor allem seine sechs „Grundpositionen“ des Fächers, in zeitgenössischen Theaterstücken zitiert wurde: In Theaterinszenierungen um 1700 wird das Accessoire des Fächers seiner These zufolge zu einem wichtigen Instrument, um geschlechtsspezifische Performativität in einer Zeit zu regulieren, in der weibliche Schauspielerinnen erstmals auf den öffentlichen Bühnen offiziell zugelassen wurden. Vgl. Sofer 2003 (wie Anm. 3), S. 119–120; 157–163.

56 Addison 1711 (wie Anm. 3), S. 429.

57 Ebd.

zeigen sein, wie dieses mit Fächern assoziierte Wahrnehmungskonzept in der materiellen Gestaltung von Fächern reflektiert werden kann, die auf das Aufrufen und Präsentieren von Erinnerungsbildern angelegt sind. Bemalte Fächerblätter von Grand-Tour-Fächern der zweiten Jahrhunderthälfte weisen, so die These, eine komplexe Gestaltung auf, die das flüchtige Spiel körperbewegter Bilder in eine Souvenirästhetik integriert, in der verschiedene Ebenen öffentlicher wie personalisierter Narrationen des Erinnerns miteinander verschnitten werden.

### III. Bemalte Grand-Tour-Fächer im 18. Jahrhundert

In ihren posthum veröffentlichten Schriften beschreibt die britische Autorin Mary Berry (1763–1852) verschiedene Aufenthalte ihrer in den 1780er-Jahren unternommenen Italienreise. Der Tradition britischer Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts entsprechend nimmt ihr Besuch in Rom einen breiten Raum ein, und kanonisierte Stätten der Antike und der italienischen Renaissance werden ausführlich verhandelt. So schildert die Autorin etwa ihre Besichtigung des Forum Romanum, „surrounded at every turn by monuments of Roman grandeur“,<sup>58</sup> zugleich bleiben aber auch die diversen gesellschaftlichen Begegnungen in der Kunstszene der italienischen Metropole nicht unerwähnt. Wiederholt berichtet Berry über ihre Zusammenkünfte mit Künstlern und Kunsthändlern, bei denen sie Kontakte zu weiteren Malern knüpft und Kunstwerke erwirbt. Für den 7. Januar 1784 liest man folgenden Eintrag, der die Stationen ihres Tages kurz resümiert: „Went with Mr. Moore, the painter, to Mr. Dernot's, a history-painter, to Mr. Hamilton's, &c., and to a painter of fans. Bought two of the ruins of Rome for a sequin apiece.“<sup>59</sup>

Berry war an dem Tag offenbar mit dem schottischen Maler Jacob More unterwegs, der seit 1773 in Italien lebte und der sie während ihres Aufenthaltes verschiedentlich durch die Stadt führte.<sup>60</sup> Die Genitivkonstruktionen „Mr. Dernot's“ und „Mr. Hamilton's“ verweisen darauf, dass sie diese beiden Künstler – gemeint ist wohl der Maler und Kunsthändler Gavin Hamilton sowie vermutlich der britische Historienmaler James Durno<sup>61</sup> – in ihren Geschäftsräumen aufsucht. Als letztes Glied in ihrer Aufzählung

58 Mary Berry, *Extracts of the Journals and Correspondence of Miss Berry, from the Year 1783 to 1852*, hg. von Theresa Lewis, Bd. 1, London 1865, v. a. S. 38–128, hier S. 64.

59 Ebd., S. 70–71.

60 Vgl. zu Mores Tätigkeit als Cicerone und Kunsthändler in Rom Patricia R. Andrew, *Jacob More, 1740–1793*, Diss. University of Edinburgh, 1981, v. a. S. 285–290.

61 Der schottische Maler und Kunsthändler Gavin Hamilton (1723–1798) wirkte seit den 1740er-Jahren (mit einer kurzen Unterbrechung Mitte der 1750er-Jahre, als er in London arbeitete) bis zu seinem Tod 1798 in Rom. Vgl. zu Hamilton u. a. Brendan Cassidy (Hg.), *The Life & Letters of Gavin Hamilton (1723–1798). Artist & Art Dealer in Eighteenth-Century Rome*, 2 Bde., London 2011. Bei „Mr. Dernot“ ist es am ehesten wahrscheinlich, dass Berry hier den britischen Historienmaler James Durno (ca. 1745–1795) meint und von der Aussprache irrtümlich auf eine französische Wortendung schließt. Durno lebte und wirkte ab 1774 bis zu seinem Tod in Rom. Vgl. zu Durno u. a. den Eintrag bei Edward Edwards, *Anecdotes of Painters Who Have Resided or Been Born in England; With Critical Remarks on Their Productions*, London 1808, S. 232–233.

erscheint der „painter of fans“, der Fächermaler, der namenlos bleibt; er ist es jedoch, von dem sie ihre beiden „ruins of Rome for a sequin apiece“ erwirbt.

In aller Knappheit verweisen diese Zeilen auf das Kunst- und Souvenirgeschäft des 18. Jahrhunderts in Rom, das, angekurbelt durch die aufblühende Grand-Tour-Kultur, aus einer Vielzahl von miteinander vernetzten Künstlern, Kunsthändlern und ihren reisenden Mäzenen und Auftraggebern getragen wurde.<sup>62</sup> Neben Gemälden, Skulpturen und Grafiken spielte auch der Handel mit verschiedensten kunsthandwerklichen Erzeugnissen eine wichtige Rolle. Darstellungen von bekannten Ruinen, Fresken und italienischen Renaissance-Kunstwerken zierten etwa Fächerblätter, Schnupftabakdosen, Schmuckarmbänder oder Bonbonnieren, die in Rom vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im frühen 19. Jahrhundert spezifisch für den touristischen Handel gefertigt wurden.<sup>63</sup> Fächer wurden von Italienreisenden als Geschenke, aber auch als Erinnerungstücke für die eigene Kunstsammlung erworben.<sup>64</sup> Es ist vorstellbar, dass

62 Vgl. allgemein zur Kunstrezeption und zum Kunsthandel im Kontext der Grand Tour unter zahlreichen Publikationen u. a. David Marshall, Susan Russell und Karin Wolfe (Hg.), *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, London 2011; Rosemary Sweet, *Cities and the Grand Tour: The British in Italy, c. 1690–1820*, Cambridge 2012; Wilton und Bignamini 1996 (wie Anm. 8); Sánchez-Jáuregui und Wilcox 2012 (wie Anm. 8).

63 Es wird vermutet, dass die Fächermaler in Italien ähnlich wie Mikromosaik-Künstler in vatican-eigenen Werkstätten tätig waren. Vgl. Alexander 1982 (wie Anm. 20), S. 5–8, hier S. 7. Zu Mikromosaiken vgl. u. a. Chiara Stefani, *L'Italia in miniatura. Il mosaico minuto per l'industria di souvenir, tra Sette e Ottocento*, in: Chiara Stefani (Hg.), *Ricordi in Micromosaico. Vedute e paesaggi per i viaggiatori del Grand Tour* (Ausst.-Kat. Rom, Museo Mario Praz), Rom 2011, S. 29–39. In vielen Fällen sind die Namen der in Italien tätigen Fächermaler im 18. Jahrhundert nicht überliefert. Man weiß andererseits, dass auch bekannte Künstler wie etwa Giovanni Paolo Pannini Fächerblätter anfertigten. Von Pannini ist ein Entwurf eines Fächerblattes erhalten, der ein charakteristisches Capriccio römischer Ruinen und Skulpturen zeigt (Giovanni Paolo Pannini, *Capriccio mit römischen Ruinen und dem Herkules Farnese*, Feder in Braun, grau laviert, 14,3 × 26 cm, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York); vgl. zu diesem Fächerblatt Kopplin 1983 (wie Anm. 10), S. 58–59. In London wiederum war der Maler Joseph Goupy auch als Fächermaler erfolgreich (vermutlich entwarf er in England auch einige italienische Fächermotive); vgl. u. a. Rhead 1910 (wie Anm. 10), S. 185–186.

64 Aus Briefen von Reisenden lässt sich rekonstruieren, dass auf Reisen erworbene Fächer weiblichen Familienmitgliedern mitgebracht wurden. So verspricht etwa der schottische Reisende Roger Robertson of Ladykirk seiner Mutter in einem Brief einen Fächer, während er gleichzeitig seine eigenen getätigten Ausgaben zu rechtfertigen versucht (Brief von Roger Robertson an seine Eltern, 6. November 1751, National Library of Scotland, Acc 12244, zit. nach Sweet 2012 [wie Anm. 62], Anm. 56). Diese Passage wird erwähnt bei ebd., S. 18. Die vor einigen Jahren unternommene, im Rahmen der Ausstellung *The English Prize. The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour* gezeigte Rekonstruktion der Schiffsgüter, die auf dem Handelsschiff Westmorland vor dessen Kaperung 1779 durch französische Kriegsschiffe verschifft gewesen waren, zeigt eindrücklich die Vielfalt der erworbenen Souvenirs bzw. Kunstgegenstände, die sich jeweils in den individuellen Kistenladungen der einzelnen Reisenden befanden. Vgl. Sánchez-Jáuregui und Wilcox 2012 (wie Anm. 8). Fächer scheinen nicht nur mitgebracht, sondern als Sammlerstücke von Grand-Tour-Reisenden auch aufbewahrt worden zu sein. Vgl. allgemein zu Grand-Tour-Fächern Hélène Alexander (Hg.), *Fans on the Grand Tour* (Ausst.-Kat. London, Fan Museum), London 1994; Alexander 1982 (wie Anm. 20); Roberts, Sutcliffe und Mayor 2005 (wie Anm. 10), S. 78–81; Bennett 1988 (wie Anm. 10), S. 157–165; Hart und Taylor 1998 (wie Anm. 10), S. 57–68; Orsi Landini 1990 (wie Anm. 10), Nr. 58–70.



Berry, wie es oft gehandhabt wurde, bei ihrem ‚Ruinenkauf‘ erst einmal nur die bemalten Fächerblätter erstand, um sie einfach als flache Grafiken nach England zu transportieren; manche Fächerblätter, die als Souvenirstücke in Italien erworben wurden, wurden erst in England mit kostbaren Stäben zu Faltfächern montiert, teilweise wurden sie aber auch als Bild aufbewahrt, gerahmt und aufgehängt.<sup>65</sup>

Bereits seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren Fächer beliebt, auf deren Fächerblättern Kopien von bekannten Gemälden, oft auch Fresken, italienischer Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts zu sehen waren. Derartige Darstellungen erstreckten sich dabei oft auf das ganze Fächerblatt: Ein auf kostbaren Stäben aus blondem Schildpatt montierter Fächer aus den 1780er-Jahren zeigt etwa eine Darstellung der Tugenden Fortitudo, Prudentia und Temperantia nach Raffaels Fresko in den Vatikanischen Stäben (Taf. XL und XLI). Der Fächer spiegelt in seiner generellen halbrunden Form die Rundung der Lünette Raffaels. Zugleich passt er aber auch die Positionierung der Figuren diesem Rundlauf an: Es scheint, als sei die gestrecktere Platzierung der Figuren vor einem dunkleren, mit plastischen Wolken ausgestatteten Himmel auf expressive Weise den flüchtigen Bewegungen des Auf- und Zuklappens und Fächelns angepasst, sodass die Figuren sowohl isoliert wie auch sukzessive gemeinsam präsentiert werden können.

Neben diesem auch in der zweiten Jahrhunderthälfte bei Reisenden beliebten Typus wurden im späteren 18. Jahrhundert für den touristischen Markt auch andere Arten von Fächern entwickelt, die neue und je nach Herstellungsort (zum Beispiel Rom, Venedig oder Neapel) entsprechend variierende Themen und Darstellungsmodi aufwiesen. Sie griffen expliziter und selbstreferenzieller auf mittlerweile topische visuelle Elemente landschaftlicher und antiker Stätten zurück. Ein nicht montiertes, in Italien gefertigtes Fächerblatt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das sich heute im British Museum befindet, besitzt eine für diese Zeit charakteristische Komposition (Taf. XLII).<sup>66</sup> Es zeigt drei bekannte römische Ruinen in ovalförmigen Kartuschen, die über einem ornamentalen Muster verteilt sind. In der größeren mittigen Ansicht erkennt man den Konstantinsbogen an seinen charakteristischen Reliefmedaillons, links ist der Titusbogen auf dem Forum Romanum zu sehen, der einen entfernten Durchblick auf das Kapitol mit dem Senatorenpalast bietet, und im rechten Bild eröffnet sich ein Blick auf die Reste des Dioskurentempels,<sup>67</sup> ebenfalls mit einer angedeuteten Aussicht auf den Senatorenpalast aus näherer Perspektive. Die Bauwerke markieren nahe beieinander

<sup>65</sup> Vgl. Alexander 1982 (wie Anm. 20), S. 7.

<sup>66</sup> Dieses Fächerblatt wurde früher aufgrund seiner Inschrift dem Fächermaler Goupy (siehe Anm. 63) zugeschrieben (vgl. Percival 1921 [wie Anm. 10], S. 93), was mittlerweile als widerlegt gilt. Vgl. hierzu den Eintrag auf der Seite des British Museum, der die auf dem Fächerblatt unter dem Konstantinsbogen zu sehende kleine Inschrift „Jose Goupy. 1738 NA“ als Fälschung betrachtet: [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1438556&partId=1&searchText=fan+arch&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1438556&partId=1&searchText=fan+arch&page=1) (letzter Zugriff am 24. Januar 2017).

<sup>67</sup> Im 18. Jahrhundert wurden diese drei Säulen noch für die Ruine des zerstörten Tempels des Jupiter Stator gehalten. Vgl. Michael Gagarin (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, Bd. 3, Oxford 2010, S. 216.

gelegene, nahezu auf einer Achse liegende Stationen des antiken Rom. So befindet sich beim Konstantinsbogen der Zugang zur Via Sacra, die vom Kolosseum über das Forum Romanum zum Kapitol führt; der Titusbogen wird dabei direkt am Beginn passiert, während die Ruinen des Dioskurentempels sich etwa in der Mitte des Weges Richtung Kapitol befinden. Diese in der Reiseliteratur kanonisierten Stationen wurden von Reisenden bei einem Besuch des Forum Romanum oft während eines Tages gemeinsam aufgesucht und beschrieben.<sup>68</sup>

Deutlich werden auf dem Fächer in den Farbschattierungen und durch den Licht-Schatten-Einfall die einzelnen Inschriften und Reliefs dieser antiken Stätten hervorgehoben. Die zwischen den Bogen- und Säulenöffnungen jeweils angedeuteten Ausblicke machen diese kleinen Ruinenansichten gleichzeitig zu Landschaftsausschnitten. Sie rufen die größerformatigen Vedutenszenarien in zeitgenössischen Ölgemälden, Aquarellen und Druckgrafiken in Erinnerung, die von Künstlern um diese Zeit in Rom verkauft wurden. So weisen die Fächerillustrationen etwa eine auffallende Ähnlichkeit zu den von Abraham-Louis-Rodolphe Ducros in Zusammenarbeit mit Giovanni Volpato 1780 publizierten Romveduten auf: Eine Darstellung von Ducros eröffnet in der gleichen Perspektive einen Blick auf den Dioskurentempel und zeigt dabei auch im Detail – mit der pastoralen Staffage und den zur Bausicherung an den Säulen angebrachten Metallstäben – augenscheinliche Parallelen zu der Fächerdarstellung; es ist wahrscheinlich, dass der Fächermaler diese Ansicht gekannt hat bzw. als Vorlage verwendet hat (Taf. XLIII).<sup>69</sup>

Zugleich eröffnet das hinter den Ruinenansichten zu sehende ornamentale Muster auf dem Fächerblatt eine andere Wahrnehmungsebene. So erinnern die in den rechteckigen Feldern dargestellten Rankenmotive an antike Grotteskenelemente in Freskenbildern, die durch die Ausgrabungen bei Pompeji und Herculaneum im 18. Jahrhundert freigelegt oder auch bei der Domus Aurea seit der Renaissance bekannt waren und andererseits durch Künstler wie Raffael zudem neu aufgegriffen worden waren.<sup>70</sup> Es lassen sich in den floralen Ranken des Fächerblattes etwa Anklänge an die Freskenmotive der Domus Aurea erkennen, die durch die 1776 erschienene Publikation *Vestigia delle terme*

<sup>68</sup> So schildert auch Mary Berry am 28. Dezember 1783, dass sie bei einem Besuch des Kolosseums den nahe gelegenen Konstantinsbogen besichtigt, bevor sie dann zum Titusbogen und weiter zum Bogen des Septimius Severus geht (der sich nordwestlich des Dioskurentempels befindet und damit noch etwas weiter Richtung Kapitol gelegen ist). Dabei beschreibt sie auch die spärlichen Überreste des Dioskurentempels (den auch sie als Tempel des Jupiter Stator identifiziert [siehe hierzu Anm. 67]): „The three admired columns of Jupiter Stator stand in the midst of much dirt; neither their base nor plinth is above ground. They have put iron round and between them, that they may as long as possible escape the injuries of time.“ Vgl. Berry 1865 (wie Anm. 58), S. 64. Die von Berry beschriebene Sicherung der Säulen durch eiserne Vorrichtungen deutet sich auch in der Illustration auf dem hier besprochenen Fächerblatt an.

<sup>69</sup> Zu den Stäben siehe auch Anm. 68.

<sup>70</sup> Vgl. u. a. Alessandra Zamperini, *Ornament and the Grotesque: Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, London 2008, S. 31ff.; Paul G. P. Meyboom und Eric M. Moormann (Hg.), *Le decorazioni dipinte e marmoree della domus aurea di Nerone a Roma*, 2 Bde., Leuven/Paris/Walpole 2013. Vgl. zu anderen Fächerbeispielen mit Grotteskenmotiven Hart und Taylor (wie Anm. 10), S. 62; 68; Alexander 1994 (wie Anm. 64), Nr. 74; 48.

di Tito e loro interne pitture Verbreitung fanden (Taf. XLIV).<sup>71</sup> Im Unterschied zu den auf dem Fächer deutlich voneinander abgegrenzten Ruinen verweisen diese Muster als Teil eines regelmäßig fortlaufenden, die Ruinen einbettenden Registers weniger auf ein genau spezifizierbares antikes Objekt denn auf die bewegte Vielfalt antiker Ornamente, deren Charakter sich gerade durch fortlaufende, nicht abgeschlossene Variationen auszeichnet. Beide Darstellungsschemen treten auf dem Fächerblatt in einen deutlichen, visuell unruhigen Kontrast zueinander. Im Gegensatz zu den als imaginäre römische Erinnerungsorte gestalteten, sich jeweils aus diversen bekannten Ruinen und Skulpturen zusammensetzenden Capricci, wie sie etwa Giovanni Paolo Pannini um die Jahrhundertmitte in großer Zahl schuf, fügt diese Fächerdarstellung die römischen Ansichten somit nicht zu einem szenisch umfassenden gemeinsamen Bildraum zusammen.<sup>72</sup> Vielmehr präsentiert sie sie als partikularisierte Orte, deren Reihenstruktur über ornamentalem Hintergrund eine (auch) schematische und in der materiellen Oberfläche verankerte Verbundenheit suggeriert und andererseits das dem Objekt eigene Moment der Bewegung und des sukzessiven Entfaltens impliziert. Die Akzentuierung einzelner, perlschnurartig aufgereihter Rombilder ruft dabei auch andere Schmuck- und Modeobjekte der Grand Tour in Erinnerung, wie etwa Armbänder oder kleine Behälter mit dekorativ eingefassten ovalen Antikenansichten, die vor allem im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert auf den Markt kamen.<sup>73</sup> Derartige Objekte sind zwar noch nicht der (erst im 19. Jahrhundert einsetzenden) Massenproduktion von Souvenirartikeln zuzurechnen, überführen jedoch die normierten Erinnerungsbilder der traditionellen, als aristokratisch codierten Grand Tour in eine diversifizierte, spielerisch bewegte Souvenirsprache. Diese setzt auf eine Assoziationen anregende und auch von dekorativen Elementen getragene Kombination einzelner stereotypisierter Schlaglichter.

Die Literaturwissenschaftlerin Stephanie Fysh konstatiert am Beispiel eines anderen Typs von Fächern des 18. Jahrhunderts – literarischen Fächern, die Passagen aus Samuel Richardsons Roman *Pamela* illustrieren –<sup>74</sup> dass Fächerdarstellungen ihren Besitzern nicht in erster Linie als Gedächtnisstütze oder literarische Wissensquelle dienen. Vielmehr ist das Tragen der den Roman memorierenden Bilder ihr zufolge als „statement“ zu begreifen, das die spezifische Verbindung der Trägerin zu diesen Inhalten präsentiert.<sup>75</sup> Dieser Aspekt des Statements lässt sich auch und gerade auf Souvenirfächer über-

tragen, die am Körper präsentiert werden konnten oder gemeinsam mit anderen auf der Reise erworbenen Objekten eine hauseigene Grand-Tour-Sammlung konstituierten. Die Fächerblätter dieses Fächertyps weisen, wie an zwei Beispielen noch weiter ausgeführt werden soll, eine objektspezifische, auf bewegte Präsentation wie auf intensive Betrachtung angelegte Erinnerungsästhetik auf.

Sehr deutlich tritt dies etwa bei Fächern der zweiten Jahrhunderthälfte in Erscheinung, die in Neapel als lokalspezifische Souvenirobjekte angefertigt wurden (Taf. XLV). Im Unterschied zu den in Rom hergestellten Fächern zeichnen sich etliche neapolitanische Souvenirfächer durch ihren Trompe-l'oeil-Charakter aus, indem auf dem Fächerblatt als lose grafische Blätter dargestellte Ansichten der Umgebung Neapels als Bilder im Bild nebeneinandergereiht sind.<sup>76</sup> Diese Präsentationsweise lenkt die Aufmerksamkeit ganz auf die mediale ‚Gemachtheit‘ der einzelnen Erinnerungsbilder – die in ihrer Medialität und Materialität explizit als Verbildlichungen und Verkörperungen ästhetisiert werden. Im vorliegenden Fall lässt sich auf der gemalten Landschaftsgrafik links der außerhalb von Neapel in den Phlegräischen Feldern gelegene Agnano-See mit seiner bekannten Hundsgrotte ausmachen. Daneben erstrahlt der um diese Zeit in zahllosen Gemälden und Grafiken dargestellte feuerspeiende Vesuv, der hier vor dunklem Himmel als Ausichtspanorama des Hafens effektiv in Szene gesetzt wird; der handschriftliche Zusatz, der auf dem Bild zu sehen ist, verweist konkret auf den Vulkanausbruch „di notte del 1767“. Die Darstellung orientiert sich an stadtspezifischen Topoi der Reiseliteratur – viele Publikationen akzentuieren die landschaftlichen Attraktionen der Stadt und kanonisieren damit verbundene Erlebnisse von Reisenden wie den Besuch der am Agnano-See gelegenen Grotta del Cane oder die Aussicht auf den rauchenden Vulkan.<sup>77</sup> Das Blatt auf der rechten Seite, das ein als handschriftliche Notiz in Szene gesetztes Schriftstück zeigt, markiert demgegenüber eine andere Bedeutung Neapels, die eher mit städtischem *pleasure* zu tun hat: Das Schriftstück, das von einem weiteren, mit Blumen bemalten Blatt seitlich überlappt wird,<sup>78</sup> ruft mit nur wenigen sichtbaren Textpartikeln die bekannte Opernkultur der Stadt ins Gedächtnis. So lassen sich die lesbaren Worte als Auszug einer Arie von Pietro Metastasio 1730 uraufgeführtem Opernlibretto *Alessandro nell'Indie*<sup>79</sup> identifizieren: Das Stück, das Alexanders Eroberungsfeldzug in Indien thematisiert und

71 Ludovico Mirri und Marco Carloni (Hg.), *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*, Rom 1776, Taf. 37. Ein weiteres Vorbild für Grottesken- und Arabeskenmotive auf Fächern dürften Giovanni Volpatos und Giovanni Ottavianis Stichwerke zu Raffaels Loggiendarstellungen gewesen sein: Giovanni Volpato und Giovanni Ottaviani, *Le loggie di Raffaele nel Vaticano*, 3 Bde., Rom 1772–1776.

72 Zu einem von Pannini überlieferten Fächerentwurf indes, der im Aufbau seinen Capricci entspricht, siehe oben, Anm. 63.

73 Vgl. zu diesen Schmuckobjekten Wilton und Bignamini 1996 (wie Anm. 8), S. 285–289; Stefani 2011 (wie Anm. 63).

74 Diese Fächer sind nicht erhalten und nur aus Annoncen bekannt, vgl. Fysh 1997 (wie Anm. 9), S. 75–76.

75 Ebd., S. 77.

76 Der Trompe-l'oeil-Charakter der neapolitanischen Fächer wurde generell in Übersichtskatalogen als Charakteristikum in Abgrenzung zu den römischen Grand-Tour-Fächern konstatiert. Siehe hierzu und mit anderen Beispielen Hart und Taylor (wie Anm. 10), S. 67; Alexander 1994 (wie Anm. 64), o. S. und Nr. 15, 22, 23; Alexander 1982 (wie Anm. 20), S. 8; 12–15.

77 Vgl. zum Beispiel Thomas Nugent, *The Grand Tour; Or, A Journey through the Netherlands, Germany, Italy, and France*, 3. Auflage, London 1778, S. 402–405. Vgl. auch die oben zitierte Reisebeschreibung von Berry, in der die landschaftliche Umgebung Neapels ausführlich beschrieben und topisch als „most beautiful“ gekennzeichnet wird. Siehe Berry 1865 (wie Anm. 58), S. 92.

78 Eventuell könnte es sich hier auch um ein Stück Stoff handeln, das auf die Seidenwebertradition in Neapel verweist. Vgl. Thomas Nugents Reisebeschreibung zum städtischen Handel mit Seide, Nugent 1778 (wie Anm. 77), S. 403.

79 Pietro Metastasio, *L'Alessandro nell'Indie*, in: *Opere Drammatiche del Signor Abate Pietro Metastasio, Romano Poeta Cesareo*, a spese di Carlo Giannini, Bd. 3, Rom 1751, S. 193–276.

die Schilderung einer schrittweisen Versöhnung der feindlichen Lager mit amourösen Verwicklungen verbindet, wurde im 18. Jahrhundert in diversen Vertonungen in verschiedenen europäischen Städten inszeniert und in mehreren Versionen bzw. Vertonungen in Neapel aufgeführt.<sup>80</sup> In der auf dem Fächer zitierten Arie des ersten Aktes (vierter Auftritt) legt Erissena, die Schwester des indischen Königs, einem Feldherren Alexanders des Großen die Symptome des Liebesschmerzes offen. Dabei deklariert sie zugleich, dass sie selbst diese nicht empfinde und keine Gefühle für Alexander hege.<sup>81</sup> So heißt es:

„T'inganni. / Chi vive amante, sai, che delira, / Spesso si lagna, sempre sospira, / Nè d'altro parla, che di morir. / Io non m'affanno, non mi querelo, [der auf dem Fächer gezeigte Ausschnitt geht anscheinend bis hier, M.V.] / Giammai tiranno non chiamo il cielo: / Dunque il mio core d'amor non pena, / O pur l'amore non è martir.“<sup>82</sup>

Auf dem Schriftstück des Fächerblattes werden – im Rahmen einer ohnehin vielfach mit dem Fächer und seinen sozialen Codierungen verbundenen amourösen Vieldeutigkeit – just die finalen Verse der Arie ausgespart, in denen Erissena explizit ausruft, dass ihr Herz nicht von Liebesschmerz betroffen sei. Im Unterschied zu den aus weiterer Entfernung erkennbaren, typisierten Landschaftsbildern des Fächerblattes erschließt sich dieser fragmentierte, an andere Gedächtnisformen appellierende Text auf dem Fächerblatt nur bei naher Betrachtung.<sup>83</sup> Über das sehr spezifische Erinnerungsspiel mit der Arie hinaus kann dieses Segment auf dem Fächerblatt zugleich diverse literarisch-musikalische Gedächtnisorte der Opernstadt Neapel in Erinnerung rufen, die (den zeitgenössischen Reiseführern entsprechend) die landschaftlichen und historischen Stätten dieses Reiseziels ergänzen. Insgesamt wird das Fächerblatt in einer kommerzialisierten Bildsprache als personalisiertes Speicherdokument inszeniert, das verschiedene Modi des assoziativen Erinnerns in selbstreflexiver Form offenlegt und ästhetisiert.

Der Modus des Trompe-l'oeil wird auf dem Fächerblatt somit auf verschiedene Weise eingesetzt, um die literarisch und künstlerisch geprägten Erinnerungsbilder medial- und materialästhetisch auf kontrastreiche Weise als Topoi sichtbar zu machen. Über die handschriftlich erscheinenden Textpassagen und Inschriften wird zugleich ein unmittelbarer,

<sup>80</sup> So beispielsweise 1774 in einer durch Niccolò Piccinni bearbeiteten Fassung, die im Teatro San Carlo aufgeführt wurde. Siehe zu den diversen Aufführungen Anthony R. DelDonna, *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, London/New York 2016, S. 238. Zu anderen Inszenierungen in Europa vgl. Don Neville, Metastasio, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hg. von Stanley Sadie, Bd. 3, London 1992, S. 351–361.

<sup>81</sup> Schlussendlich wird Erissena von ihrem Bruder seinem Feldherren und Freund Gandarte als Ehefrau versprochen. Siehe Metastasio 1751 (wie Anm. 79), 3. Akt, letzter Auftritt, S. 275.

<sup>82</sup> Ebd., 1. Akt, 4. Auftritt, S. 202–203. Für eine deutsche Übersetzung vgl. die Ausgabe von 1771: „Du betrügest dich, / Der liebet, thöricht sich verwirrt, / Er seuffzet stets, und Klagen führt, / Man höret ihn in seinen Klagen / Nichts anders als von Sterben sagen / Ich klage nicht, kein Leiden kenne, [bis hierhin geht der auf dem Fächer gezeigte Ausschnitt, M.V.] / Den Himmel nicht tyrannisch nenne / So ist denn nicht verliebt mein Herz, / Oder die Liebe ist kein Schmerz.“ Pietro Metastasio, *Des Herrn Abt Peter Metastasio Kayserl. Königl. Hofpoetens Dramatische Gedichte, aus dem Italiänischen übersetzt*, übers. von Anonymus, Bd. 3, Frankfurt/Leipzig 1771, S. 398.

<sup>83</sup> Ein ähnliches Blatt ist auch ganz links auf dem Fächer zu sehen; der hier zu lesende Text entstammt vermutlich auch der Opernliteratur, konnte aber von mir nicht näher identifiziert werden.

individueller Zugang zu den aufgereihten Gedächtnismedien suggeriert. Das Fächerblatt nimmt in dieser Form die Funktion eines Gedächtnisbehälters ein, in dem die diversen Materialien, die erworbenen Bilder und eigenen Notizen gleich einem Commonplace Book gesammelt werden.<sup>84</sup> Dabei wird auch das Potenzial der gestischen ‚Fächersprache‘ visuell reflektiert. So wird die individuelle Verfügbarkeit der Erinnerungsbilder nicht zuletzt mit dem Moment der fächerspezifischen Bewegung verknüpft, indem die gemalten geknickten Ecken der einzelnen Blätter an der Größe und den Falzungen des Fächerblattes ausgerichtet sind. Die Blätter sind, so scheint es, fest in den Fächer hineingelegt, werden mit ihm zusammengefasst und können sukzessive wieder entfaltet werden.

Die imaginative Bewegung und bildkonzeptuell eingebundene Inszenierung des Fächerblattes spielt auch bei den in Rom gefertigten Fächern eine Rolle, deren Kompositionen, wie das obige Beispiel (Taf. XLII) bereits gezeigt hat, indes zunächst deutlich anders erscheinen. Ein gegen Ende des 18. Jahrhunderts produzierter Faltfächer zeigt drei über das Fächerblatt verteilte, in fliederfarbenen Bildfeldern eingebettete Ruinenansichten, die von floralen Ranken umgeben sind (Taf. XLVI). Im größeren mittleren Bild ist die bekannte Ruine des Kolosseums zu sehen; flankiert wird sie links von dem in Rom westlich gelegenen Janusbogen auf dem Forum Boarium und rechts von der Ruine des Tempels des Vespasian und des Titus, der sich unweit des Kolosseums in leicht nordwestlicher Richtung auf dem Forum Romanum befindet. Den Perlmutterverzierung der chinesischen Deckstäbe,<sup>85</sup> die den Anspruch erkennen lassen, den Grand-Tour-Fächer durch eine kostbare Montur zu einem individuellen, besonderen Besitzstück zu machen, steht die schmuckstückartige Erscheinung der ‚eingelegeten‘ seitlichen Ruinenbilder gegenüber, die durch ihre rahmenden Elemente und ihre runde Form stärker als das Mittelbild in die dekorative Ästhetik des Fächers integriert erscheinen. Diese Bildchen rufen, ähnlich wie die Darstellungen des oben gezeigten anderen Romfächers (Taf. XLII), die Mikromosaikbilder in Erinnerung, die zeitgleich an anderen Souvenirgegenständen wie Schnupftabakdosen und Parfümflakons angebracht wurden und die wohl oftmals auf die gleichen Bildvorlagen zurückgriffen.<sup>86</sup> Rom erscheint auf dem Fächerblatt als memoriale Struktur partikularisierter, assoziativ vernetzbarer Verbildlichungen antiker Bauwerke, Fresken und Mosaik. Auch wenn hier eine im Vergleich zu dem Neapelfächer augenscheinlich unterschiedliche Souvenirästhetik entwickelt wird, werden jedoch auch hier Erinnerungsbilder präsentiert, deren intermedial konstituierte Formelhaftigkeit selbstreflexiv offengelegt wird.

<sup>84</sup> Zu der Kultur der Commonplace Books im 18. Jahrhundert vgl. u. a. David Allan, *Commonplace Books and Reading in Georgian England*, Cambridge 2010. Siehe auch David Allans Beitrag in diesem Band.

<sup>85</sup> Vermutlich wurde der Fächer nicht in Italien, sondern erst in England montiert. Darauf weisen die aus China stammenden, kostbar gefertigten Stäbe aus mit Gold bemaltem Schwarzlack hin, die von mit Perlmutterintarsien besetzten Deckstäben bekrönt werden. Ich danke Marie-Luise Barisch und Günter Barisch vom Deutschen Fächermuseum, Bielefeld, für ihre Hinweise zu Material und Datierung dieses Fächers.

<sup>86</sup> Siehe oben, Anm. 63.



In dieses Konzept fügt sich auch, dass die mittige Darstellung einen in der Bildtradition prominenten Blickwinkel auf das Kolosseum präsentiert, der in Romansichten bereits im 17. und dann besonders im 18. Jahrhundert in Erscheinung tritt<sup>87</sup> und sich um 1780 zu einer prototypischen Formel sowohl in Gemälden und Grafiken wie auch in diversen Souvenirgegenständen entwickelt hat. So wird das Amphitheater hier aus der Sicht des Konstantinsbogens gezeigt; damit wird nicht seine ‚unversehrtere‘ Seite, sondern vielmehr seine markanteste Bruchstelle an den Außenwänden fokussiert, die einen Blick in die inneren Gewölbe der Ruine eröffnet. Gerade der hier offengelegte Kontrast zwischen diesem markanten Einschnitt und den sich daneben erstreckenden vollständigeren Teilen der Ruine wurde in Rombeschreibungen als besonderer Reiz begriffen,<sup>88</sup> um den Vergleich gegenwärtiger und vergangener Größe im imaginativen Spiel zu erfassen. In dieser Tradition hebt etwa der englische Reisende Alan Gardner Cornwall noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in seinem Reisetagebuch hervor, dass es gerade „the compleat beauty of one side compared with the fallen grandeur of the other“ sei, die das Kolosseum zu einer „most perfect ruin“ mache.<sup>89</sup>

Dieser kontemplative Genuss wird auf dem Fächerblatt besonders akzentuiert. Während zeitgenössische Maler das Kolosseum vielfach ebenfalls von der Bruchseite zeigen und die Ruine dabei in von Menschengruppen bevölkerte und teils auch imaginäre bzw. capriccioartige Szenerien einbinden,<sup>90</sup> suggeriert die Fächerdarstellung die Einsamkeit einer idyllisch abgeschiedenen, nur von vereinzelt Wanderern aufgesuchten Ruine. Ähnlich wie bei dem oben diskutierten römischen Fächer, der mittig den Konstantinsbogen zeigt (Taf. XLII), deutet sich hier auch ein Bezug zu den zeitgenössischen Romansichten von Louis Ducros an. Ducros fokussiert in einem circa in den 1780er-Jahren entstandenen Aquarell in einer vergleichbaren Nahansicht ganz auf die sich vor einer einsamen Ruinenlandschaft auftuende, grün bewachsene Ruine, die nur von einzelnen Wanderern, darunter ein elegant gekleidetes Paar im Bildvordergrund, zur Besichtigung besucht wird (Taf. XLVII).<sup>91</sup> In der Fächerdarstellung ist vorn eine kleine, leuchtend

rot gekleidete Wanderfigur zu erkennen, die vor der Bruchstelle, genau mittig vor dem Rundbogen, die Ruine betrachtet. Auf der anderen Seite, am rechten Bildrand, scheint eine rotgewandige Figur die Szenerie wieder zu verlassen. Dieselbe Figur findet sich überdies im linken Bild vor dem Tor des Janusbogens, und so scheint es insgesamt fast, als würde eine einzelne Wanderfigur diese Ruinenabschnitte, der Bewegung des sich öffnenden Fächerblattes folgend, auf einer Fährte durchschreiten. Der Fächer greift so sowohl in den dekorativ eingebetteten Rundansichten wie auch in der mittigen Darstellung auf intermedial und intermateriell vermittelte Topoi zurück und integriert dabei zugleich ein deutlich akzentuiertes Moment der kontemplativen Reiseerfahrung, das von Betrachtern erst in der Nahsicht erschlossen werden kann.

Wie Susan Stewart in ihrer Abhandlung *On Longing* zum Souvenir bemerkt, entfaltet das Souvenir an dem Ort seine Wirkung, an den es von seinen Besitzern mitgenommen wird. Gerade durch seinen fragmentarischen, nur partiell auf den Herkunftsort referierenden Charakter könne das Souvenir mit ausschmückenden erinnerungsstiftenden Narrationen verbunden werden.<sup>92</sup> Die Darstellungen auf dem römischen wie dem neapolitanischen Fächer, auch wenn sie ortsspezifische, eigene Themen und Präsentationsweisen entwickeln, spiegeln diesen narrativen Anspruch durch eine komplexe Souvenirsprache, die sowohl auf Nah- wie auch auf Fernwirkung angelegt ist. Einerseits funktioniert sie gerade über ihre evokative, Assoziationen anregende Partikularisierung von einzelnen konventionalisierten Bildern bedeutender Stätten; andererseits integriert sie neben dem so suggerierten überbordenden Bilder- und Materialschatz der Grand Tour auch das – freilich stilisierte – Moment der individuellen Anschauung, das die Erinnerung der Reise als inneren Erfahrungsraum und als persönlich ausgelagerten Bildspeicher verhandelt. Die Rhythmik der gereihten Bildelemente ist dabei jeweils mit dem fächereigenen Moment des Öffnens und Entfaltens verknüpft. Sukzessive können so die Erinnerungsbilder durch das langsame, effektvolle Aufklappen des Fächers zur Erscheinung gebracht werden.

87 Vgl. etwa Stephanie Gropp, *Das Kolosseum in der Druckgraphik des 15. bis 19. Jahrhunderts*, Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2012, S. 142–193, URL: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2012/2820/2820.pdf> [letzter Zugriff am 7. Februar 2017]; vgl. auch Erik Wegerhoff, *Das Kolosseum. Bewundert, bewohnt, ramponiert*, Berlin 2012, v. a. S. 109–147.

88 Vgl. etwa Wegerhoff 2012 (wie Anm. 87), S. 113.

89 Alan Gardner Cornwall, *Journal from Pisa to Arta Cornwall (1817/1818)*, MS. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University James Marshall and Marie-Louise Osborn Collection, New Haven, Sign. Osborn d424, S. 166.

90 Vgl. etwa Giovanni Antonio Canal, gen. Canaletto, *Das Kolosseum*, 1742/1745, Öl auf Leinwand, 27 × 36 cm, Villa Borghese, Rom, Inv.-Nr. 540; Giovanni Paolo Pannini, *Ansicht des Kolosseums*, Öl auf Leinwand, 74,2 × 134,6 cm, Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 47.94.

91 Einzig im linken Bildvordergrund deutet eine Frauenfigur mit einem Kind, die ein Gefäß auf ihrem Kopf transportiert, die Perspektive der einfachen Bevölkerung an, die hier mit dem Besucherpaar kontrastiert. Bezeichnenderweise passiert diese Frau die Ruine lediglich, während die anderen sich auf sie zubewegen.

92 „Through narrative the souvenir substitutes a context of perpetual consumption for its context of origin. It represents not the lived experience of its maker but the ‘secondhand’ experience of its possessor/owner. [...] Yet it is only by means of its material relation to that location that it acquires value. [...] Second, the souvenir must remain impoverished and partial so it can be supplemented by a narrative discourse, a narrative discourse which articulates the play of desire.“ Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham/London 1993, S. 135; 136. Dabei könne die mit dem Souvenir verbundene Narration auch mit anderen Personen geteilt werden, solange sie in einer direkten, teilnehmenden Beziehung zum Reisenden stünden: „We cannot be proud of someone else’s souvenir unless the narrative is extended to include our relationship with the object’s owner or unless [...] we transform the souvenir into the collection.“ Ebd., S. 137.

#### IV. Schlussbemerkung

Die vorliegenden Überlegungen haben sich mit der komplexen Bildsprache von einzelnen (Grand-Tour-)Fächerobjekten wie auch mit diversen visuellen und textuellen Diskursen der Fächerkultur im 18. Jahrhundert auseinandergesetzt. Ziel dieser Zusammenführung war es, visuelle wie auch körperlich-gestische memoriale Funktionsweisen von Fächern vor dem Hintergrund ihrer sozialen wie künstlerischen Bedeutungszuweisungen möglichst vielseitig zu diskutieren. Erst im dritten Abschnitt wurde der Fokus auf die Erinnerungs- und Souvenirkulturen der Grand Tour verengt, um spezifische fächer-eigene Souvenirformen zu untersuchen und diese zugleich mit den zuvor diskutierten quellenbasierten Betrachtungen zum Status von Fächern in Beziehung zu setzen. Auf diese Weise sollten Grand-Tour-Fächer nicht allein im Kontext ihrer Bildmotive in ihrem Zusammenspiel mit anderen Objekten der künstlerisch-literarischen Reisekultur diskutiert werden, sondern auch als materielle Objekte mit dem breiteren Kontext ihrer historischen Wahrnehmungs- und Gebrauchsformen in Beziehung gesetzt werden: Die dem bemalten Faltfächer im 18. Jahrhundert vielfach zugeschriebenen, kulturell reflektierten Eigenschaften der evokativen, assoziativen Bildwirkung und (Bildkörper)-Bewegung spiegeln sich in den einzelnen Grand-Tour-Fächerobjekten auch in einer selbstreferenziellen Souvenirsprache, die eine in kommerzialisierten und popularisierten Gedächtnisbildern bereits verdichtete Erinnerung an Italien als topisches und zugleich personalisiert-verfügbares Bildwissen präsentiert.

Hanneke Grootenboer

#### WIE MAN EINEN KUSS VERWAHRT

##### Die Porträtminiatur als intimes Andenken

Um 1800 wurde, wahrscheinlich in St. Petersburg, eine Serie von drei sehr ungewöhnlichen Bildern gemalt, die sich noch heute in der Sammlung der Eremitage befindet (Taf. XLVIII–L).<sup>1</sup> In ähnlichen Kompositionen zeigen diese Miniaturen isolierte Partien eines menschlichen Körpers: ein einzelnes Auge, einen Mund sowie zwei Hände mit einem Schriftstück, jeweils von blaugrauen Wolken umgeben.<sup>2</sup> Die mit relativ preiswerten bronzenen Rahmen versehenen kleinen Bildanhänger sind nicht signiert, und es ist praktisch unmöglich, in diesen Darstellungen eine porträtierte Person zu identifizieren.

In seiner frühen, 1824 erschienenen Biografie des Miniaturmalers Gerhard von Kügelgen (1772–1820) beschreibt Friedrich Hasse die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in St. Petersburg verbreitete Mode, an der Brust ein Medaillon zu tragen, das ein Augenporträt mit einer Haarlocke enthielt.<sup>3</sup> Auch wenn die hier gezeigten drei Bildanhänger kein Haar einschlossen, waren sie wahrscheinlich Teil dieser Mode. Von Kügelgen, ein sehr erfolgreicher Künstler am königlichen Hof, schuf nachweisbar mindestens zwei Augenminiaturen, darunter ein Augenporträt von Fürst Adam Jerzy Czartoryski, das auch von Hasse erwähnt wird,<sup>4</sup> sowie das bekanntere Selbstporträt, das sich auf der Rückseite des Porträts von Wilhelm Johann Zoege von Manteuffel befindet. Man kann durchaus annehmen, dass er auch Miniaturen in der Art der St. Petersburger Bildserie produzierte. Die drei Darstellungen sind offensichtlich als Ensemble konzipiert, und es liegt nahe, dass das Auge, die Lippen und die Hände zum selben Modell gehörten. Es ist unklar, ob es sich hierbei um ein Mitglied der wohlhabenden Familie Jussupow handelt, in deren Sammlung sich die Objekte befanden, bevor sie in die Eremitage gelangten; die

1 Einige Abschnitte dieses Beitrags wurden von der Autorin in englischer Sprache in folgender Publikation publiziert: Hanneke Grootenboer, *Treasuring the Gaze. Intimate Vision in Late Eighteenth-Century Eye Miniatures*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2012; © 2012 by The University of Chicago. All rights reserved.

2 Vgl. auch Hanneke Grootenboer, *Intimate Portraits: Eye, Mouth and Hand Miniatures*, in: Nathalie Lemoine-Bouchard (Hg.), *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éphémères*, Paris 2013, S. 104–108, hier 104.

3 „Es war damals Sitte in Petersburg, ein gemaltes Auge, mit einer Locke von dem Haare der Person eingefasst, unter Glas auf der Brust zu tragen.“ Friedrich Christian August Hasse, *Das Leben Gerhards von Kügelgen*, Leipzig 1824, S. 77.

4 Ebd., S. 77.





XXXVIII Daniel Berger nach Peter Ludwig Lütke, Kupferstich, Titelkupfer aus: Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*. In Briefen, Teil 3, Berlin 1792, Zentralbibliothek Zürich, Sign. WH 1465



XXXIX Anonymus, nach John Collet, *A Morning Frolic, or the Transmutation of the Sexes*, ca. 1780, Mezzotinto, 32,4 x 24,8 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, New Haven

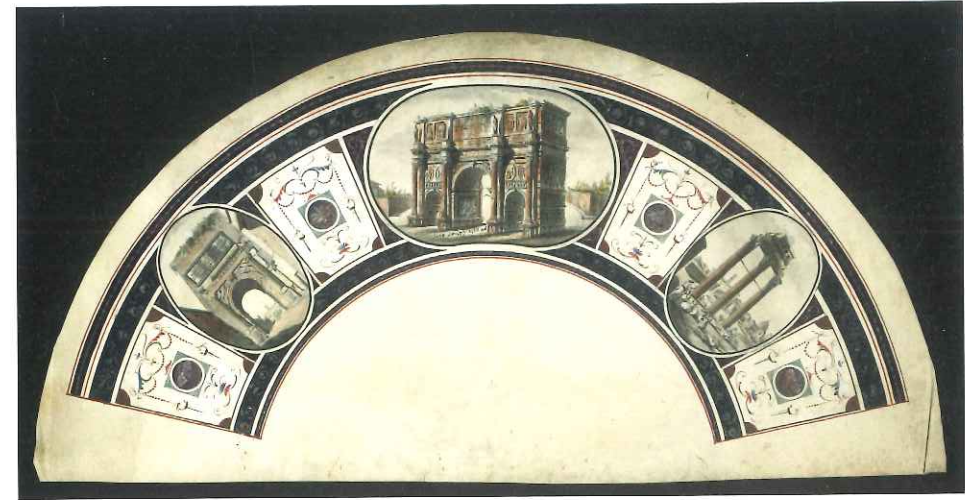




XL Raffael, *Die Kardinaltugenden*, 1508–1511, Fresko, Basislänge 660 cm, Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Rom



XLI Faltfächer, auf dem Fächerblatt Darstellung nach Raffael, *Die Kardinaltugenden*, ca. 1789/90, Fächerblatt gefertigt in Italien, Gouache, Gestell und Deckstäbe aus blondem Schildpatt mit Goldpiqué, Spannweite 50,5 cm, The Fan Museum, Greenwich, London

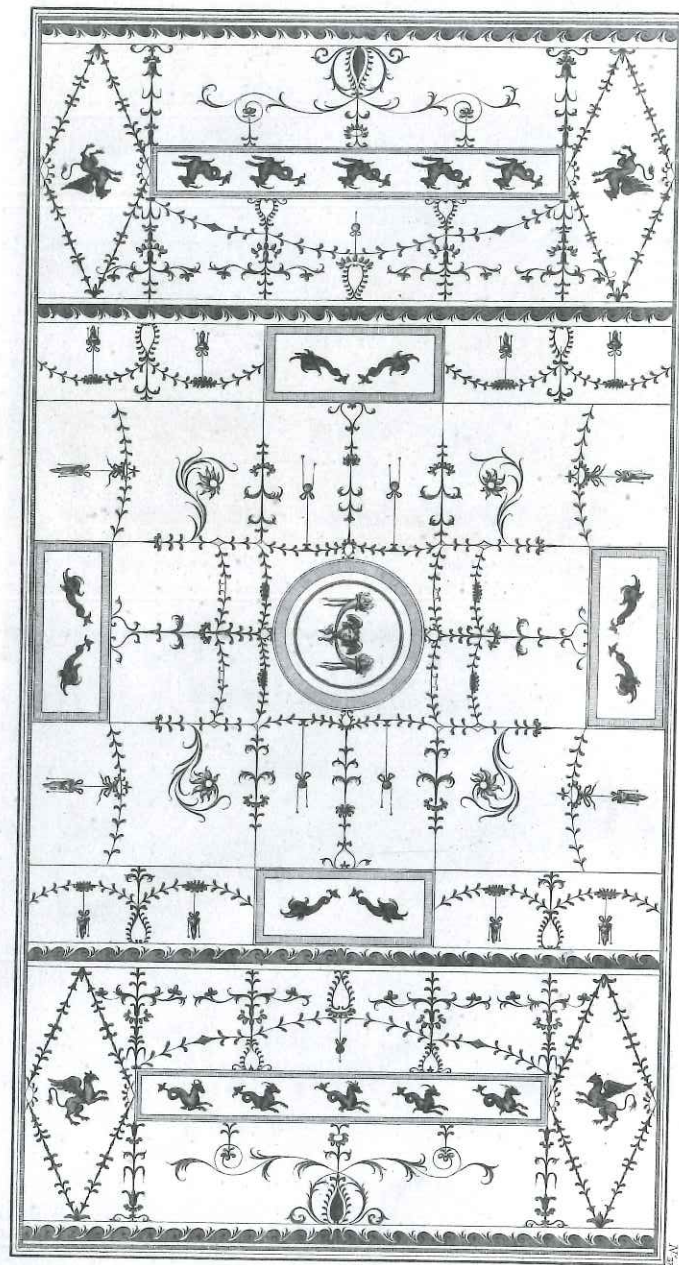


XLII Unmontiertes Fächerblatt mit Ansichten des Titusbogens, des Konstantinsbogens und des Forum Romanum, 1775–1795, gefertigt in Italien, Gouache, Pergament, 28,5 × 56,4 cm, British Museum, London



XLIII Giovanni Volpato nach Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Forum Romanum*, ca. 1780, Radierung, Aquarell und Gouache, 70,8 × 52 cm, British Museum, London





XLIV Marco Carloni nach Franciszek Smuglewicz und Vincenzo Brenna, Kupferstich, in: Ludovico Mirri und Marco Carloni (Hg.), *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*, Rom 1776, Taf. 37, Universitätsbibliothek Heidelberg



XLV Faltfächer, auf dem Fächerblatt Ansichten von Neapel, ca. 1790, Fächerblatt gefertigt in Italien, Gouache, Schwanenhaut doppelt (= Lämmer- o. Ziegenhaut), Gestell und Deckstäbe gefertigt in England, Elfenbein, Spannweite 46 cm, Deutsches Fächermuseum, Bielefeld, Inv.-Nr. 2285



XLVI Faltfächer, auf dem Fächerblatt Ansichten römischer Ruinen, ca. 1790, Fächerblatt gefertigt in Italien, Gouache, Ziegenleder, Gestell gefertigt in China, mit Gold bemalter Schwarzlack, Deckstäbe gefertigt in China, Schwarzlack mit Perlmutterintarsien, Spannweite 50 cm, Deutsches Fächermuseum, Bielefeld, Inv.-Nr. 2164



XLVII Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Das Kolosseum*, ca. 1785, Feder und braune Tinte, Aquarell, erhöht mit Weiß, 44,4×66 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York